A mon ami, M. P. BASQUÉ

Histoire d'une Ligne de Musique

OU

APERÇU HISTORIQUE

SUR

L'ÉVOLUTION DE LA NOTATION MUSICALE

EN OCCIDENT

AVEC 10 PLANCHES EN CHROMO-LITHOGRAPHIE HORS TEXTE

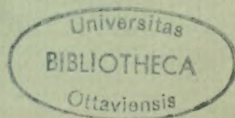
Par l'Abbé N. JOACHIM

MAITRE DE CHAPELLE DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI
PROFESSEUR DE PLAIN-CHANT AU SÉMINAIRE
INSPECTEUR DIOCÉSAIN DE L'ENSEIGNEMENT ESTHÉTIQUE ET MUSICAL



CHEZ L'AUTEUR, TOURNAI

1914



Hommage de Confraternité Sacerdotale au R. P. Conrad Latour
N. Joachim 1932.

(EXTRAIT DU COURRIER DE S. GRÉGOIRE DE LIÉGE, NOVEMBRE 1913)
REVU & AUGMENTÉ

Histoire d'une ligne de Musique

OU

APERÇU HISTORIQUE

SUR

L'ÉVOLUTION DE LA NOTATION MUSICALE

EN OCCIDENT [1]

PAR L'ABBÉ N. JOACHIM

La Notation musicale telle que la présente une partition moderne, est un monument grandiose dont quinze siècles ont successivement élevé les solides assises.

La structure de cet édifice, dans ses moindres ornements non moins qu'en ses masses si bien ordonnées, soulève à chaque instant un problème architectural. Aussi, quel artiste averti pourrait se contenter d'une vue superficielle? Il veut résoudre ces problèmes ; et c'est à sa vive satisfaction qu'il pénètre insensiblement les phases de la construction et leurs « pourquoi ». Soumettant à l'examen chaque pierre de l'édifice, il la revoit brute encore entre les mains des artisans : il se représente avec quelle vaillante persévérance ceux-ci ont façonné ces pierres une à une, les ont polies, coordonnées, et en ont élevé enfin à notre jouissance un merveilleux palais.

Nos ancêtres ont certes bien mérité notre admiration reconnaissante. Et cependant, avouons-le, beaucoup de nos musiciens leur en sont bien avares. Faut-il les incriminer ? Nullement. Pour bon nombre, où sont les loisirs de l'étude ? Pour d'autres, il manque une orientation : l'éducation actuelle, qui papillonne parmi les fleurs scientifiques et artistiques, et qui, chez les musiciens, court bien plus à la virtuosité qu'à la connaissance intime de l'art, cette éducation, dis-je, ne sait plus exercer l'œil à reconnaître une chose qui mérite de retenir le regard, à la scruter, la comprendre, la contempler et l'aimer davantage.

Eh bien ! la notation musicale mérite cette attention. Voulez-vous, ami lecteur, refaire avec moi l'*Histoire d'une ligne de musique?* Prenez courage, car je vous invite à un voyage au long cours. Nous irons voir comment, il y a quinze siècles, furent sauvées les épaves d'un art sombrant dans le naufrage de la civilisation gréco-romaine ; comment on y substitua une écriture nouvelle, laquelle se fusionna encore avec une autre plus parfaite, la notation neumatique ; et en revenant, nous verrons sous quelles influences cette notation neumatique se transforma insensiblement et amena la notation figurée du Moyen âge et de la Renaissance, et enfin de la notation moderne, notre étape de retour.

Vous l'entreverrez — j'aime à le croire du moins : — le développement de la notation est un prestigieux tableau. Cependant je ne vous en ferai pas une peinture détaillée : cette entreprise dépasserait mes forces, je vous l'avoue avec simplicité, et je devrai me

(1) Cours donné au Séminaire de Tournai.

contenter d'une esquisse. Si modeste qu'elle soit, elle sera — laissez-m'en l'espoir — suffisamment complète, claire et attrayante pour satisfaire votre curiosité d'artiste.

PLANCHE I (1).

La première ligne représente un fragment de l'échelle de notation vocale chez les GRECS.

Dès les lointains débuts de leur art musical, on voit les Hellènes se servir des lettres de leur *alphabet* pour transcrire les chants lyriques. Leur notation mélodique est une pure numérotation des sons selon leur élévation. Et n'y avait-il pas également un sens de numérotation lorsque les Juifs employaient leurs lettres, comme nous le voyons dans l'allitération des versets des Lamentations de Jérémie et de certains psaumes alphabétiques (Aleph, Beth, Ghimel, etc.)? Les Romains n'agissaient pas autrement; nous-mêmes, nous utilisons encore leurs chiffres I, V, X, L, C, D, M, qui ne sont que des lettres. Enfin, — rien de nouveau sous le soleil,— c'est encore le principe de transcription de la musique chiffrée moderne inventée par le moine franciscain J. J. SOUHAITTY, dès 1665.

Les Grecs, dont les progrès en art musical furent poussés très loin, jusqu'à traiter pratiquement des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique (quarts de ton), avaient deux sortes de notation musicale alphabétique, l'une *instrumentale*, l'autre *vocale*. Ces notations, d'un usage antérieur à l'époque des grands lyriques grecs, persistèrent, après Jésus-Christ, pour ne s'éteindre que bien tard. Les maîtres théoriciens du Moyen âge emploient encore couramment les lettres grecques : ainsi JEAN DE MURS au XIVe siècle. (2)

Pourquoi notre premier fragment de notation est-il transcrit obliquement de gauche à droite et de haut en bas? C'est afin de montrer la marche de la gamme chez les Grecs. Ils la chantaient en descendant. Ce processus était issu, dit F.-A. GEVAERT, du jeu des instruments polycordes : son point de départ était la corde la plus mince ou la plus courte ou la plus tendue, bref la plus aiguë (3). — Les Grecs avaient pour échelle modale type la Dorienne mi^3 — mi^2.

Le fragment de poésie lyrique donné ensuite, nous montre comment la poésie recevait sa mélodie adéquate : on lui superposait simplement les lettres de notation (4).

---

(1) Les lecteurs justement désireux de recourir aux sources, pourront lire... à la loupe s'il le faut, maintes références sous les exercices de nos Planches. Celles-ci reproduisent, par photo-chromo-lithographie, des tableaux de 1m04 × 0m70 : on s'expliquera ainsi la petitesse de certains textes.

Quelques ouvrages seront plus fréquemment cités au cours de notre étude. Les voici, avec l'abréviation que nous en donnerons :

E. DE COUSSEMAKER. *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vol. Parisiis, apud A. Durand. Dès MDCCCLXIV. — En abrégé : DE C. *Scriptorum*.

DOM MOCQUEREAU. *Le Nombre musical grégorien*. Tournai. Desclée, 1908. — En abrégé : DOM M. *Le Nombre musical*.

HUGO RIEMANN. *Dictionnaire de musique*, traduit d'après la 4e édition, par G. Humbert. Paris, Perrin, 1899. — En abrégé : H. R.

H. RIEMANN. *Kompendium der Notenschriftkùnde*. Regensbùrg, Pùstet, 1910. — En abrégé : H. R. *Notenschriftkùnde*.

P. WAGNER. *Einführùng in die gregorianischen melodien*. Freibùrg (Schweiz), B.Veith. 1895; — et II Teil, *Neùmenkunde*. Leipzig, Breitkopf, 1912. -- En abrégé : P. W. *Einführung*.

JOH. WOLF. *Handbuch der Notationskùnde*. I Teil. Leipzig, Breitkopf, 1913. — En abrégé : J. WOLF.

(2) DE C. *Scriptorum*, I.

(3) *Musique de l'Antiquité*, I, p. 328.

(4) Ainsi nous le révèlent les fragments découverts à Aïdin lez-Tralles et à Delphes. Cf. CAROLUS JANUS, *Musici scriptores graeci*. Leipzig, Teubner, 1889.

Quant au rythme, il était toujours donné par le mètre poétique. — La ligne de musique traduit cette phrase en notation moderne.

Il s'agit ici du premier vers de l'*Hymne à Némésis* de MÉSOMÈDE de Crète, 140 après J.-C. Elle est écrite en mode iastien relâché, rappelé dans le 8e mode ecclésiastique.

Aux lettres de l'alphabet grec les LATINS substituèrent insensiblement dans la pratique, et leur alphabet propre, et la notation neumatique dont nous parlerons bientôt.

Toutes les échelles alphabétiques latines de cette Planche I sont ascendantes, afin de montrer intuitivement la différence du processus suivi au Moyen âge d'avec la gamme grecque. C'est que chez les Latins, l'Eglise ayant peu à peu répudié les instruments pour l'usage religieux, un seul instrument théorique, le monocorde, fut employé pour l'étude. C'est une longue caisse de résonance, portant une seule corde tendue sur 2 chevalets (appelés magadis) au-dessus d'une échelle mathématiquement graduée.

Si on ne laisse résonner qu'une partie de cette corde, le son rendu sera toujours plus élevé que celui donné par la corde entière, et plus petite sera la portion vibrante, plus élevé sera le son rendu. Donc, l'étude musicale avec monocorde donne toujours comme son de départ, avec la corde entièrement tendue, le son le plus bas ; les autres sons se superposeront régulièrement selon que la corde sera faite plus petite à un cran d'arrêt déterminé. On comprendra ainsi la *montée* des échelles alphabétiques latines. De là aussi notre usage de chanter les « gammes » en montant.

La première échelle, marquant une notation improprement dite « boécienne » (1), exprime deux octaves. C'était le registre fermé d'où ne sortait jamais la mélodie grégorienne vers le Xe siècle. Elle se traduit par *la*, *si* ♮ , *do*, etc., sans doute parce que les mélodies grégoriennes atteignaient le *la* comme dernière profondeur, ou, ce qui revient au même, par adaptation à l'ancien système musical des Grecs (2).

Mais des mélodies orientales s'étaient introduites en Occident. Tandis qu'auparavant la note inférieure possible était le *la* = A, on rencontrait maintenant de temps en temps la note *sol* encore plus basse, probablement à cause de la structure spéciale des modes qui réglaient les nouvelles mélodies (3). SAINT ODON DE CLUNY († 942) baptisa cette nouvelle note au grave, en lui donnant le nom du gamma grec (répondant au G, *sol*, déjà employé à l'octave moyenne). Ce fut l'échelle commençant par le gamma, la dernière échelle ascendante de notre Planche I. Dans les exercices on chanta donc toujours gamma d'abord, en bas, et de là vint l'usage, plus tardif, de nommer « gamme » toute l'échelle elle-même. Au Xe siècle déjà l'on voit toute l'échelle, bien accrue, composée de vingt notes, se préciser par une octave de majuscules, une octave de minuscules et une quinte de doubles minuscules latines ou de minuscules grecques, le tout divisé en cinq tétracordes ou séries de quatre notes : c'est le *systema maximum* tel que le donne Guy d'Arezzo (4). Le gamma en restera la note la plus basse jusqu'au XIVe siècle (5).

Les lettres latines sont encore actuellement d'usage quotidien, notamment en Allemagne et en Angleterre. L'Edition Vaticane de chant grégorien (Graduale 1908,

---

(1) Du nom de BOÈCE, (470-524), ministre de Théodoric. On lui doit d'importants travaux sur l'antique musique grecque.

(2) H. R. « Lettres. »

(3) L'énumération des modes byzantins s'étendait au bas jusqu'à la note *sol*, par le plagal du 4me mode.

(4) Actuellement, sous l'empire des variétés instrumentales, l'ensemble des sons musicaux est de neuf octaves. Le *la*3 répond au *la* moyen de la voix de femme ou d'enfant ou du hautbois, et compte 870 vibrations simples par seconde au diapason. — Celui-ci, de 1711, est dû à l'anglais JOHN SHORE.

(5) H. R. «gamme».

Antiphonale 1912), a repris officiellement cet usage en désignant par des lettres les finales psalmodiques : I. a signifie : mode I, finale *la ;* VIII. c se traduit par : mode VIII, finale *do*.

Un mot de la seconde échelle ascendante : ici les lettres A, B, C, D, etc., signifient *do, ré, mi, fa,* etc. Cette échelle préexistait, sans doute, à la première. En usage d'abord pour certains instruments à cordes, elle continua de l'être pour l'orgue, conjointement à la première et à la troisième d'usage plutôt vocal. Inutile de dire que leur simultanéité engendre aisément la confusion dans la lecture des traités. La fixation des lettres à un son unique ne put même jamais être effectuée ; et si l'imbroglio prit fin, c'est que la notation guidonienne ou sur portée à plusieurs lignes, quasi seule employée après le XII[e] siècle, réduisit au silence la notation alphabétique. Quand, plus tard, on ressuscitera celle-ci pour les tablatures d'orgue, c'est au système d'Odon qu'on en prendra la signification.

PLANCHE II.

Nous voici en présence de la *Notation neumatique*. Après un perfectionnement de plusieurs siècles elle jouira d'une puissance mystérieuse du IX[e] au XII[e] siècle.

Depuis que ED. DE COUSSEMAKER (1) a émis cette idée que pareille écriture a son origine dans les accents ou signes d'inflexions vocales, propres à l'écriture grecque ou romaine, on s'est accordé à en admettre la thèse. Les *neumes* (du grec *neuma,* signe (?)) seraient donc dus à la transformation lente des points et des accents grave, aigu, circonflexe, anticirconflexe, long, bref, apostrophe, etc., que donne notre première ligne ; et ils auraient pour but de peindre à l'œil la marche des sons, des groupes de sons, en un mot de la mélodie (2). Cette écriture neumatique dont la naissance n'a pu encore être actée (V[e], VI[e] siècle ?) (3), a vécu longtemps côte à côte avec la notation par lettres qui ne disparut jamais complètement. On ne saurait dire si S. GRÉGOIRE LE GRAND † 604, se servit de lettres ou de neumes pour l'antiphonaire (4) qu'il a compilé (5), croit-on.

La deuxième ligne donne, en fac-similé, une idée de l'écriture neumatique du Bienheureux HARTKER, reclus volontaire de l'abbaye de Saint-Gall, vers l'an 1000. Il est l'auteur de l'antiphonaire de Saint-Gall, manuscrit n[os] 390-391, reproduit par la ***Paléographie musicale,*** série II.

Mais la plupart des manuscrits se présentent sous les formes suivantes ou d'autres y apparentées. Cette notation qu'offre la suite de cette Planche II, s'appelle notation *in campo aperto*, très libre dans sa marche, puisqu'elle ne suit aucune ligne et se permet même de vagabonder dans la marge de la page, si la place laissée entre des syllabes écrites par avance reste insuffisante. De plus, comme toutes ces écritures de genre sténo-

---

(1) *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge*, p. 158. Paris, 1852.

(2) La fidélité des copistes à reproduire scrupuleusement les groupes neumatiques, au lieu d'en exprimer les seuls points des notes, et cela durant plusieurs siècles et en tous les pays, est une des raisons qui ont amené les mensuralistes DECHEVRENS, H. RIEMANN, HOUDARD, etc., à attribuer à ces groupes une valeur rythmique.

(3) D'après G. HOUDARD elle daterait du IV[e] siècle au plus tard. Cf. *La Cantilène Romaine*, p. 60. Paris, Fischbacher, 1905. — Une ligne de S. PROSPER D'AQUITAINE, V[e] siècle, « semble » supposer l'usage de cette notation neumatique. Cf. *Patrol. latine* LI, 856. (Note de D. G. MORIN dans *Les Véritables Origines du Chant grégorien*, p. 68, 3[e] éd., abbaye de Maredsous, 1912.)

(4) Cf. F. A. GEVAERT. *La Mélopée antique dans le Chant de l'Eglise Latine*, p. XXXIV. Gand, Ad. Hoste, 1895.

(5) En l'honneur de S. GRÉGOIRE, la notation neumatique et les mélodies transmises par elle ont été appelées *Grégoriennes*.

graphique comportent des points et des traits, ceux-ci droits ou obliques ou courbés, isolés ou assemblés, rappelant les primitifs accents d'inflexions vocales, elles ont été comprises sous le nom de « notation en *neumes-accents.* »

La ligne mélodique décrite par les neumes-accents figurerait les gestes aériens de la *main* du chef de chœur dirigeant la cantilène (1). L'art de conduire ainsi le chant avec la main s'appelle *chironomie* (2) (vocable signifiant : gesticulation, et formé de deux mots grecs).

Mieux que toute description verbale l'examen attentif des trois spécimens de notations Sangallienne (Saint-Gall), Messine (Metz) et Aquitaine (Albi, l'Aquitaine et l'Espagne septentrionale), en fera saisir les caractères distinctifs, les différences et les ressemblances.

Il faut consulter la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes pour se rendre compte des infinies variétés d'écritures neumatiques.

La notation *in campo aperto* est considérée par les spécialistes comme représentant l'âge d'or de l'écriture neumatique et de la culture grégorienne.

L'exemple sangallien *Longe a salute mea* en écriture fine et déliée (fac-similé) présente non-seulement des neumes simples et complexes, mais aussi de petits traits ou *épisèmes* fixés aux neumes, et, en outre, des *lettres*, c (celeriter), x (exspectare), t (tenere), etc., qui surmontent les neumes ou s'y intercalent. Ces épisèmes et ces lettres sont appelés *romaniens* (3). Leur signification n'est pas lumineusement établie, malgré une lettre de NOTKER, † 912, moine de Saint-Gall, conservée dans le manuscrit 381 de Saint-Gall et abrégée dans le codex 371 de Leipzig. Toutefois DOM MOCQUEREAU trouve une base de son système rythmique dans ces épisèmes, lettres et sigles (ou abréviations) romaniens (4) sur lesquels il a apporté plus de lumière.

L'exemple 4, *Rorate*, spécimen de notation messine (fac-similé) montre, lui aussi, des lettres romaniennes.

L'exemple 5, *mirum* (fac-similé, à peine plus petit que l'original), début d'une longue antienne à Sainte Marie-Madeleine, ne veut montrer aucune notation spéciale. Son écriture semble se rapporter à la fois à l'école messine et à l'école aquitaine dont on va voir un spécimen. De plus, serait-ce témérité d'affirmer que, malgré l'absence complète de ligne de portée musicale, le copiste cherche ici à élever ou à abaisser les points des

---

(1) P. W. *Einführùng*, II, p. 16. — Article de DOM AMBR. KIENLE, sur la direction par chironomie, dans la *Musica sacra* de Gand, 1885, p. 19. — Aussi, FLEISCHER O. *Neumen-Studien*, I. Th. II Chap. Leipzig. 1895.

(2) DOM M. *Le Nombre musical*, chap. IX.

(3) Du nom fictif ROMANUS d'un certain chantre qui, au IXe siècle, apporta de Rome à Saint-Gall l'Antiphonaire grégorien, et qui, le premier, aurait utilisé les dits signes et lettres. On a donné à ceux-ci le nom de « Romaniens » depuis le Père SCHUBIGER, O. S. B. † 1888. (Cf. p. 30.)

(4) DOM M. *Le Nombre musical*, p. 164, et N. ROUSSEAU, *L'École grégorienne de Solesmes*, p. 98. Tournai, Desclée, 1910.

Concernant la valeur de ces lettres romaniennes, G. HOUDARD écrit dans la *Notation neumatique (Revue Archéologique*, juillet-août 1911), p. 52 : « De nos jours on a accordé à ce système une puissance » magique qu'il ne possède pas, pris en lui-même. A part cinq ou six lettres, tout le reste n'est que « folle imagination. »

H. RIEMANN, « Notker », dit que « l'explication des lettres romaniennes par NOTKER BALBULUS († 912) n'est que d'une valeur très douteuse », et que « Notker lui-même semble n'avoir plus eu aucune connaissance de la valeur de ces signes. »

Quant à ces signes encore et leurs côtés mystérieux, cf. P. W. *Einführùng*, II, 233 et suiv. — JOH. WOLF. 140.

On peut lire la lettre de NOTKER et sa traduction, dans *le Rythme du Chant grégorien à l'époque de son apogée*, p. 74, par l'Abbé J. Vos; chez l'auteur, à Hannut (Belgique).

notes selon l'élévation proportionnelle à donner aux sons représentés ? Ce serait une manifestation de l'idée de plus en plus consciente de la *diastématie* que fera connaître la Planche III.

Au 6e spécimen, *O pie deus* (fac-similé), constatons que la notation aquitaine délaisse ordinairement tous les traits qu'elle juge inutiles pour ne conserver que les points représentant les sons. Elle nous reporte un peu à la messine. — Le présent fragment d'écriture devrait reproduire une ligne horizontale unique (dont il va bientôt être traité) ; mais cette ligne, tirée au poinçon dans le parchemin, n'ayant pu apparaître dans la photographie qui nous a servi de modèle, nous l'avons délaissée aussi. Peu importe d'ailleurs en ce moment.

Il est facile de voir que toutes ces notations neumatiques ont une origine familiale commune que ne sauraient faire disparaître leurs traits particuliers.

Vient ensuite un fragment de notation *byzantine*. Ce n'est pas pour laisser entendre une influence de cette notation sur notre écriture neumatique que nous donnons cet échantillon ; nous rapprochons simplement ainsi la notation orientale et l'occidentale pour en faire constater la ressemblance. F. GEVAERT dit cependant que « les neumes des « Occidentaux appartiennent à la même catégorie que les notations liturgiques des Juifs, « des Abyssiniens, des Byzantins et des Arméniens » (1). De son côté, le R. P. THIBAUT (2) soutient que la notation byzantine a eu une influence sur la formation de la notation neumatique. Ce que n'admet pas G. HOUDARD (3). La question reste donc ouverte, étant donné que l'étude des liturgies orientales n'en est qu'à ses débuts (4). Mais remarquons, en passant, que c'est d'un mot grec, oriental donc, que sont désignés les signes de cette notation et la notation elle-même : *neumes* et *neumatique ;* de plus, pourquoi des noms grecs pour les ornements neumatiques, *epiphonus*, *cephalicus*, *quilisma*, etc. ? (5) pourquoi exprimer par un autre mot oriental, *chironomie*, l'art de diriger ce chant ? Le latin manquait-il de terme pour qualifier cet art ? Tout s'explique si l'on admet, avec KARL WEINMANN (6), que la notation liturgique vient de l'Orient, mais qu'elle s'est augmentée d'éléments latins.

Par le schéma géographique (7) qui termine cette planche on verra les centres principaux de notation neumatique. Et comme perfection de notation laisse supposer perfection d'exécution, nous dirons du même coup les principales écoles grégoriennes. En premier lieu Saint-Gall ; puis Metz probablement plus ancienne que la précédente (8) et à peine moins célèbre. Albi est le centre d'où se répand la notation dite aquitaine. — Chartres eut une école célèbre au moyen âge (9). Il y aurait même une notation qui lui serait propre, notation qui, composée de traits-accents et de points, tiendrait le milieu entre les notations sangallienne et aquitaine (10) Un manuscrit de Chartres, en cours de

---

(1) *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, p. 394.

(2) *Origine byzantine de la Notation neumatique de l'Eglise latine*. Paris, Picard, 1907.

(3) *La Not. neumatique*, p. 56. Il la dit d'élaboration gréco-latine. Cf. *La Cantilène Romaine*, p. 60.

(4) P. W. *Einführung*, II ; *Einleitung*, 11, 13 ; et chap. II.

(5) Cf. F. GEVAERT, *Mélopée antique*, p. XXXIII. — Cf. DOM AMBR. KIENLE, un article sur la direction des chœurs au moyen âge, *Musica sacra* de Gand, 1885-1886, aux pages 39 et 44...

(6) *La Musique d'église*, p. 40 ; (trad. franç. de P. Landormy). Paris, Delaplane, 1912.

(7) Supposer en bleu par la partie S.-E. de la France, teintée légèrement en violet par erratum chromo-lithographique.

(8) P. WAGNER. *Origine et Développement du Chant liturgique*, p. 248. Tournai, Desclée, 1904.

(9) Cf. Abbé CLERVAL. *L'Ancienne Maîtrise de N. D. de Chartres*, chap. Ier et II, p. 4 et suiv. Paris, Poussielgue, 1899.

(10) Voir l'étude de DOM G. BEYSSAC, O. S. B., dans la *Revue grégorienne*, 1911 janvier-février et de H. BANNISTER, *ibidem*, mars-avril.

publication dans la *Paléographie musicale* en ce moment, montrera l'importance qu'il faut y attacher. Il y eut d'autres écoles nombreuses, renommées aussi, telles que Orléans, Lyon, Dijon, Paris, Toul, Soissons, Tournai, Lobbes, etc., etc.

Des manuscrits des principales écoles sont disséminés partout. Il serait superflu d'en parler ici.

Une étude spécialisée de la notation neumatique devrait faire connaître aussi les écritures romaine, lombarde, allemande, anglaise, etc. Cette dernière se révèlerait peut-être comme l'inspiratrice de la notation sangallienne (1). Canterbury a d'ailleurs été longtemps une école célèbre (2).

Notre carte exprime encore, par un petit carré noir, des localités qui rappellent le nom de certains moines souvent cités dans l'histoire grégorienne. Du nord au sud : Canterbury, où fut moine et archevêque WALTER ODINGTON, dans la première moitié du XIIIe siècle ; Cologne rappelle FRANCON, dit de Cologne, fin du XIIe-XIIIe siècle ; Prüm, près de Trèves, eut pour abbé RÉGINON, † 915 ; Saint-Amand où vécut HUCBALD au monastère d'Elnon, 840-932 ; Metz fait penser au diacre AMALAIRE, disciple d'Alcuin, vers 830. Paris connut FRANCON, dit de Paris, fin du XIIe siècle ; de même les deux JEAN DE GARLANDE, XIIIe-XIVe siècle ; le dominicain JÉROME DE MORAVIE, docteur et professeur en Sorbonne, première moitié du XIIIe siècle, et JEAN DE MURS, également docteur et professeur en Sorbonne, au XIVe siècle. A Clairvaux, l'école de S. BERNARD, XIIe siècle avec GUI DE CHALIS, XIIe siècle ; Réomé ou Moutiers-St-Jean, diocèse de Langres, rappelle AURÉLIEN DE RÉOMÉ, IXe siècle ; Auxerre, dans l'Yonne, vit REMY D'AUXERRE, vers 900 ; Tours, où vécut le savant moine anglais ALCUIN † 804 ; Reichnau, sur un île du lac de Constance, abrita BERNON D'AUGE, † 1048, (Reichnau se disait en latin : Augiæ) (3), et HERMANN CONTRACT (ou le paralysé, Contractus), † 1054 ; Cluny en Saône-et-Loire où SAINT ODON fut abbé, † 942. Saint-Gall, en Suisse, où vécurent l'Irlandais MARCELLUS et ISON, au IXe siècle ; les compositeurs grégoriens RATPERT, † 900 ; le bienheureux NOTKER BALBULUS (ou le Bègue), qui perfectionna les *Séquences*, 840-912, et TUTILO, l'auteur des *Tropes*, † 915 ; le bienheureux HARTKER, pénitent, reclus volontaire de l'abbaye de St-Gall, transcripteur d'un précieux Antiphonaire, vers 1000 ; NOTKER LABEO, écrivain musical, auteur du plus ancien traité sur la musique en langue allemande, Xe siècle ; et le chanteur renommé EKKEHARD IV, † 1036 (4). Enfin, Arezzo, en Italie, illustré par GUY D'AREZZO, dont le nom domine toute l'histoire du chant grégorien, † vers 1050.

Nous n'avons pu donner un lieu de séjour à ARIBON LE SCOLASTIQUE, du XIe siècle : selon les divers auteurs, il est allemand, français ou belge... Quant à JOH. COTTON, XIe-XIIe siècle, on sait seulement qu'il était anglais.

Il est à noter que, parmi les théoriciens du chant grégorien, ceux du XIIe siècle ou de plus tard s'occupent toujours de musique ou harmonisée ou mesurée, en même temps qu'ils traitent des modes et des intervalles musicaux communs à tous ces genres.

Remarquer enfin sur la carte géographique : Jumièges (Gimedia) à l'ouest près de Rouen, ou naquirent probablement les *Séquences* perfectionnées à St-Gall, par NOTKER BALBULUS ; et, en Italie méridionale, le Mont-Cassin, où le chant a conservé de précieuses traces d'archaïsme.

---

(1) P. WAGNER. *Origine et Développement du Chant liturgique*, p. 249 : — et *Einführung*, I, 77.

(2) DOM AUG. GATARD. *La Musique grégorienne*, 69. Paris, Laurens (1913).

(3) On pourrait ajouter sur la carte : Hirsau au N.-O. de Reichenau, à deux tiers de route vers le Rhin par la Forêt Noire, WILHELM D'HIRSAU, venu de Bavière, y fut abbé, † 1091.

(4) D'autres noms de copistes moins importants CUNIBERT et GODESCHALK, et de compositeurs, HARTMANN, NOTKER PHYSICUS, etc., tous au Xe siècle, sont signalés pour Saint-Gall. Cf. P. WAGNER, *Origine et Développement du Chant liturgique*, p. 249 et 292.

PLANCHE III.

— Quiconque scrute les écrits neumés dont nous venons de donner quelques spécimens s'est demandé comment il était possible de déterminer avec précision l'intervalle musical voulu entre deux signes consécutifs à divers hauteurs ; même la notation aquitaine, où, la surcharge des traits ayant disparu il ne reste que les points, même celle-là ne permet pas une lecture certaine.

— S'être posé cette question, c'est avoir découvert le vice essentiel de la notation neumatique. Il était si grand que le chanteur, au témoignage de Guy d'Arezzo lui-même après tous les théoriciens du haut moyen-âge, ne pouvait apprendre une mélodie inconnue neumée, sans qu'un maître ne la lui fît entendre, l'ayant connue lui-même par audition ou l'ayant composée.

On ne tarda pas à chercher des remèdes à ce grave défaut : ce sont les principales tentatives faites en ce sens que présente notre Planche III.

Le premier essai en date serait de ROMANUS, « moine qui vécut, dit-on, au IXe siècle, dans le couvent de Nomentola ». Il « essaya un système de notation vocale « consistant à surmonter chaque voyelle d'une hampe plus ou moins haute suivant « l'intonation sur laquelle devait se chanter la syllabe correspondante. Ces hampes « étaient elles-mêmes surmontées de traits transversaux, dont la direction indiquait « comme les neumes les inflexions de la voix vers le grave ou vers l'aigu » (1). (Voir le premier exemple *gloria*.) Le principe de cette notation était bon ; mais sa réalisation apportait une lourde surchage. Elle ne pouvait durer (2).

— HUCBALD DE SAINT-AMAND (3) (840-932) est considéré comme l'auteur du remède donné en second lieu. Des signes spéciaux répondent chacun à une note. Cette notation avait à sa base, comme signe générateur des lettres, l'esprit rude de l'ancien grec : ⊦. Cet esprit rude s'appelant en grec *prosôdia daseia*, et *dasia* dans le langage des théoriciens du moyen-âge, les philologues allemands ont nommé *Dasiaschrift* cette méthode de notation (4).

La notation *dasienne* n'était, au fond, qu'un retour à la notation par lettres. Pour marquer le rythme, toutes deux étaient insuffisantes.

— Une autre tentative, imaginée aussi par HUCBALD (3e exemple), place les syllabes à chanter, entre des lignes parallèles selon l'élévation du son à donner à ces syllabes : une échelle de lettres romaines (appuyées ou non des signes précédents) vient déterminer si d'un interligne à l'interligne supérieur il faut un ton, *t*, ou un demi-ton, *s*, (= semi-ton). En somme la portée musicale moderne reposait dans les flancs de ce système d'HUCBALD (5). Tel quel, cependant, il ne pouvait durer, comme trop fatigant

---

(1) VINCENT D'INDY. *Cours de Composition musicale*, p. 55. Paris, Durand.

(2) Ce système est encore rencontré dans un manuscrit italien de Nonantola (Modène), à 4 lignes, du XIIe siècle. Les hampes s'élèvent nécessairement dans la portée. — Cf. *Pal. mus.* II, pl. 15.

(3) Son oncle MILO fut maître de chant à l'Ecole de la cathédrale de Tournai.

(4) P. W. *Einfuhrung*, t. II, p, 227. — H. R. *Notenschriftkunde*, p. 61. — JOH. WOLF, 31.

(5) Notre spécimen devrait reproduire, à une quarte plus bas à commencer dans le premier interligne, le texte *Tu Patris sempiternus es filius* qui, ayant la même mélodie que celui qu'on voit, le suivrait parallèlement. On comprendrait ainsi ce qu'était l'*organum* appelé aussi *diaphonie*, ou l'harmonie à ses débuts, art dont notre HUCBALD donne les plus anciennes transcriptions. Mais cela ne se rapporte pas à notre sujet.

pour la lecture du texte et... trop dispendieux du parchemin. De plus, pour asseoir les sons, il n'utilisait que les interlignes, non les lignes, ce qui était une grave lacune.

— Très semblable à ce système et issue du même principe se rencontre alors aussi une méthode basée sur les seules lettres. En voici un spécimen (1) :



Pour écrire et pour lire cette notation, il fallait... le compas dans l'œil, tout comme avec les neumes.

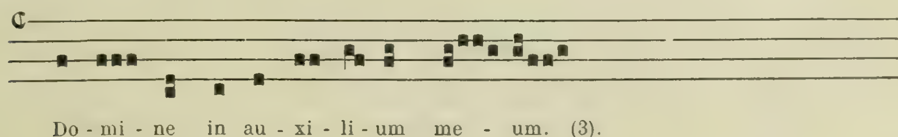
— A la même époque toujours que les méthodes susdites (IX[e] siècle), nous trouvons aussi une autre forme, moins sûre pour l'élévation des notes, mais plus simple, et qu'une légère amélioration encore insoupçonnée conduira plus tard à la perfection diastématique dont on parlera à la Planche IV. On peut voir cette forme appliquée au texte *perfice gressus meos,* en l'exemple 4, pris de l'antiphonaire de Saint-Gall : une seule ligne est tracée dans le parchemin, d'abord au stylet, plus tard au minium, et armée de la lettre-clef *F (fa* =). Cette ligne porte toutes les notes de *fa* ; les autres notes, inférieures ou supérieures, gravitent autour de cette ligne, et en sont plus ou moins distantes selon leur intervalle sonore d'avec le *fa.*

C'est toujours l'indécision, comme on peut penser, et, pour la lever entièrement, il faudra la portée quadriligne.

Indépendamment des lignes de portée on constate des notations *in campo aperto* écrites sous l'empire d'une idée de diastématie, déjà au X[e] siècle au moins ; P. Wagner, dit vers 980 (2).

En attendant, on cherche toujours ; et comme l'importante trouvaille de GUY, dont on va parler, n'est pas connue aussitôt partout, ou bien ne paraît d'abord pas meilleure que les systèmes préexistants plus ou moins entrés dans les habitudes, on continue à tâtonner.

Le manuscrit bilingue dit de Montpellier (XI[e] siècle), donne d'abord la ligne des neumes *in campo aperto*, et puis, sous chaque signe, une lettre capable d'en déterminer le son, d'après la notation « boécienne » (Pl. I). Voici la traduction mélodique de notre fragment :



Ce retour aux anciennes lettres alphabétiques atteste, comme le fait remarquer

---

(1) JOH. WOLF, 52.

(2) *Einführüng*, II, p. 258. — Revoir notre Planche II, ex. *mirum.*

(3) P. W. *Einführung*, II, p. 252.

G. HOUDARD (1), la perte certaine de la tradition d'écriture à l'époque, et ajoutons, dans le pays, où ce manuscrit fut rédigé.

Un système de lettres, inventé par HERMANN CONTRACT, de Reichenau, † 1054, établit les intervalles exacts entre les sons, indépendamment de leur éloignement graphique. On s'en rendra compte par l'exemple 6 dont voici la traduction, d'après P. WAGNER (2).



Dans ce système d'H. CONTRACT, on ajoutait des lettres aux neumes pour désigner les intervalles :

L'unisson s'exprimait par			*e*	(equaliter).
Le demi-ton	»	»	*s*	(semitonium).
Le ton	»	»	*t*	(tonus).
La petite tierce s'exprimait par			$\overset{s}{t}$	(tonus et semitonium).
La grande tierce	»	»	*tt*	(ditonus).
La quarte	»	»	*d*	(diatessaron).
La quinte	»	»	$\triangle$	(diapente).
La petite sixte	»	»	$\triangle^s$	(diapente et semitonium).
La grande »	»	»	$\triangle^t$	(diapente et tonus).

Une lettre armée d'un point en dessous désignait l'intervalle descendant ; sans point, l'intervalle ascendant.

On remarquera que l'octave étant alors inconnue comme telle, et son emploi pratique étant très rare, la nomenclature ne l'exprime pas. De plus, des lettres grecques persistent encore, de même que des noms d'intervalles souvent pris du grec.

Le système d'H. CONTRACT était empâté et alourdissant et, de ce chef, condamné à disparaître.

PLANCHE IV

Les tentatives qu'on vient de parcourir aboutirent enfin au système tant rêvé. C'est ce que montre cette Planche IV.

Après l'emploi de la ligne de *fa*, on en avait parfois utilisé deux, pour *fa* et *do*, notes justement qui effleurent en haut les deux demi-tons Mais comment fixer ou lire avec certitude les points intermédiaires tels que *sol*, *la*, *si*, qui venaient se placer entre *fa* et *do* ? Ce système laissait donc encore beaucoup à désirer.

— Notre première portée à 3 lignes seulement pour l'exemple *Pasca nostrum*, du XI. s.,

(1) *Notation neumatique*, 54.

(2) *Einführung*, II, p. 231-232.

(fac-similé, plus grand que l'original) marque quasi la perfection dans la manière d'assurer la place des sons, car cette portée, même incomplète, utilisant *les lignes et les interlignes, chacun pour une seule note* (1), enlève désormais toute incertitude dans la lecture des intervalles : les notes se placent de deux en deux sur les lignes, et une seule note occupe chaque interligne. Il suffisait, selon les mélodies, de consacrer une ligne à telle ou telle note, grâce à sa lettre-clef.

En vérité, la notation diastématique (2) parfaite ou guidonienne, qui allait révolutionner le monde musical, était trouvée.

Toutefois on n'appelle communément notation *guidonienne* (du nom de GUY=GUIDO d'Arezzo, qui la fixa) que la portée de 4 lignes, ne varietur, comme en notre exemple 2, *nos autem* (fac-similé très peu agrandi). Dans ce système complet chaque ligne porte une note, et chaque interligne une seule note aussi (3). La ligne qui désigne le *fa*, F, est peinte en minium ; celle de *do* en jaune safran ou quelquefois en vert ; les autres sont marquées timidement ou au stylet à pointe sèche, ou en trait rouge moins accentué que la ligne de *fa*, ou en mince trait noir. Si la note *fa* vient dans un interligne, elle a le privilège d'un trait rouge supplémentaire qui la distingue toujours dans cet interligne, (voir l'exemple 1), ou d'une coloration rose pour l'interligne. Ajoutons que la ligne de *fa* est précédée de sa lettre-clef F et celle de *do* de sa lettre propre, C. Les autres lignes eurent parfois leur lettre-clef aussi, même sans indication des précédentes lettres-clefs. (Voir notre exemple 2, *nos autem*, qui donne la lettre-clef de *la*, a).

Insensiblement on comprit que l'essence de la portée guidonienne ne consistait pas dans ces colorations, utiles (4) d'ailleurs au début. Assez longtemps encore on fit honneur à la ligne de *fa*, en l'accentuant d'un trait rouge plus saillant (voir notre exemple 3, *Haec dies*), et enfin on prit l'habitude de tracer franchement toutes les lignes en rouge ou en noir. (Voir les exemples suivants et les premiers de la Planche V) (5).

Jamais cependant on ne se permit de délaisser les lettres-clefs, indispensables d'ailleurs : on en conserva souvent deux (voir encore notre exemple 3, *Haec dies*) ; mais c'était un luxe ; une seule suffisait. Il y a même nombre de manuscrits où la seule lettre F, pour *fa*, est réduite à un simple point, comme à la Planche V, exemple 7 (Trèves).

Ce fut GUY D'AREZZO qui perfectionna et rendit fixe cette portée musicale, et il mérita d'y laisser son nom. Guy d'Arezzo, ou Guido de Sancto Mauro, moine bénédictin, probablement originaire des environs de Paris, naquit vers 995, vécut à Arezzo, et mourut vers 1050. Le pape Jean XIX l'appela à Rome en 1033 (6) pour connaître la

---

(1) Se rappeler que le deuxième procédé d'HUCBALD (pl. III) n'utilisait que les interlignes, non les lignes.

(2) Du mot grec *diastêma*, espace, intervalle. On appelle notation *diastématique* toute écriture mélodique où les points des sons sont à une hauteur proportionnelle aux intervalles faits par la voix. Notre notation moderne est diastématique.

(3) GUY D'AREZZO a utilisé cette même portée en y plaçant non pas les notes-points mais les notes-lettres : système trop encombrant qui devait disparaître bientôt. — Cf. JOH. WOLF, 53.

(4) Grand partisan des méthodes intuitives, GUY D'AREZZO affirmait que le chanteur se trouvait devant une portée sans lettres-clefs ni couleurs comme... une ménagère devant un puits sans corde ; capable d'y voir l'eau, mais non de l'y puiser, si abondante qu'elle fût....

Atsi littera vel color neumis non intererit,
Tale erit quasi funem dum non habet puteus,
Cujus aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.

P. WAGNER. *Einführùng*, II, p. 283.

(5) Mentionnons simplement un autre emploi des couleurs sur les lignes : celui de faire reconnaître instantanément le mode du morceau, dorien, phrygien, etc. On revint plusieurs fois vers les XIe-XIIIe siècles à cette tentative. — Cf. JOH. WOLF, 139.

(6) Date de P. WAGNER. *Ibidem*, II, p. 282.

méthode nouvelle dont on lui avait parlé, et il en fut émerveillé. Il vit aussitôt tout ce que l'art ecclésiastique pouvait gagner à cette fusion si habile des notations alphabétique et neumatique, et il encouragea vivement le moine musicien.

Guy d'Arezzo ne s'arrêta pas là dans ses découvertes, ainsi qu'on le verra bientôt.

— On remarquera, dans le deuxième exemple, du XII[e] siècle, l'apparition de ***barres*** obliques qui séparent les membres mélodiques en même temps que les plus petits groupes de mots. Plusieurs siècles plus tard, dès la fin du XVI[e], cette séparation se fera inintelligemment pour tous les mots, dans les livres de la décadence. Elle attestera d'innombrables pauses du chœur, donc une abominable façon de chanter, condamnée du reste par les théoriciens du temps, tel CONRAD DE SAVERNE, 1474 (1).

La notation, sous la plume des copistes d'Allemagne, conserva assez correctement les formes neumatiques traditionnelles. En recevant d'eux l'empreinte gothique, elle devint, dès le XIII[e] siècle, cette notation qu'on appela irrespectueusement la « Hùfnagelschrift » (2) ou notation en clous à ferrer, malgré l'aspect calligraphique admirable qu'elle présente, au XV[e] siècle surtout. Voir l'ex. 3 ***Hec dies*** (3) (très peu agrandi).

— On se tromperait à croire que la méthode de GUY D'AREZZO se répandit immédiatement partout. En notre pays elle ne fut introduite que vers l'an 1100, par l'abbaye de Saint-Trond, avec l'abbé RODOLPHE DE SAINT-TROND (1099-1101) (4). Aussi ne faut-il pas s'étonner de rencontrer encore çà et là, même au XIII[e] siècle, l'ancienne notation en neumes-accents *in campo aperto* avec ou sans la seule ligne de *fa*. Voir l'ex. ***Justus*** (sensiblement agrandi). Les communications peu faciles alors expliquent bien moins cette lenteur de propagation que les défiances suscitées chez d'aucuns par la portée nouvelle. Et il faut le dire, ces défiances n'étaient pas sans fondement.

En effet, hors de l'Allemagne, le respect des figures neumatiques tomba rapidement. Celles-ci, devenues d'ailleurs une énigme depuis plusieurs siècles, n'intéressaient plus les chantres, — ni les copistes non plus, — que pour le nombre de notes y contenues et pour lesquelles le point seul pouvait suffire; et ainsi, en France et en Italie, sous la nouvelle plume gothique tenue verticalement, le XII[e] siècle déjà vit naître la notation *carrée* qui, soucieuse avant tout de transmettre les points des notes par la portée, élagua les neumes, amincit et bientôt abolit les jambages qu'elle croyait superflus, disloqua les groupes neumatiques et ruina le rythme grégorien (5). Voir la notation carrée à l'ex. 5, ***Confirma*** (6), et à l'ex. 6, ***D'amours***.

On comprend aisément cette différence d'écriture, en Allemagne et en Italie ou en France, quand on a remarqué qu'en Allemagne l'écriture faisait tenir le bec de plume selon une ligne oblique de droite à gauche et de haut en bas, tandis qu'en France le bec

3 2 1 3 2 1

(1) Cf. son Traité, p. 53, dans : *Festschrift zum Internationalen Kongress zur gregor. Gesang Strassburg in E.* 1905. Strasbourg, F. X. LEROUX.

(2) Cf. KARL. WEINMANN. *La Musique d'eglise*, p. 43; (trad. franç. de P. Landormy). Paris, Delaplane. 1912. — JOH. WOLF, passim.

(3) Fac.-s., d'apres un manuscrit allemand, XV[e] siècle, à la Bibliothèque de la Cathédrale de Tournai. Ce manuscrit a été longtemps aux mains des maîtres de chapelle d'Oestrich (en amont de Bingen, sur le Rhin).

(4) Cf. *Guide musical*, 1910, 13 novembre, p. 737. — P. W. *Einführùng*, p. 285. Les chroniques des abbés de Saint-Trond disent que les moines vieillards étaient ébahis en voyant les jeunes, formés au nouveau système, chanter à vue des mélodies non entendues précédemment.

(5) Cf. DOM M. *Le Nombre musical*, p. 291, n° 361.

(6) Ce spécimen montre les neumes simples et les groupes remis en honneur par le *Graduale* vatican de 1908. La préface de ce même livre en donne l'énumération et les noms.

restait quasi vertical (1). L'écriture allemande faisait donc des *losanges* au lieu de points, l'écriture française ou italienne, des *carrés* sur côté. Cette pose de la plume aura aussi ses effets dans la formation des clefs musicales, en l'un et l'autre pays (Planche VI).

Entretemps, les trouvères et les troubadours en France, les minnesænger en Allemagne utilisèrent aussi la nouvelle portée musicale pour leurs chansons et rondeaux. L'ex. 6, ***D'amours***, nous fait voir qu'ils employaient cinq lignes, ou plus, selon les besoins. Le chant grégorien lui-même mit parfois à profit cette portée à cinq lignes, laquelle devint courante en notation proportionnelle (Planche IX).

PLANCHE V (2).

Le lecteur vient de le voir : la notation carrée s'implanta définitivement au XIIIe siècle, en France et en Italie.

Un coup d'œil sur la planche V fera remarquer que cette notation carrée s'est continuée par tradition et qu'on la retrouve encore au XVIIIe siècle comme au XIIIe, sauf que les notes ornementales, le quilisma, par exemple, ont disparu pour se confondre avec les autres. C'est la notation carrée du XIIIe XIVe siècle, avec réintégration du quilisma et des liquescentes, qui a été reprise pour l'édition Vaticane nouvelle (*Graduale* en 1908 ; ***Liber Antiphonarius*** en 1912). La même planche V en donnera la conviction.

Remarquons ici occasionnellement le procédé de reconstitution d'une mélodie grégorienne traditionnelle : partant des éditions diastématiques les plus récentes, on lit graduellement les mélodies plus anciennes en constatant leurs variantes respectives. Grâce à ce recul, les manuscrits notés sur portée guidonienne font comprendre aisément les manuscrits ***in campo aperto,*** indéchiffrables à première vue.

Suivant cette méthode, qui mène le chercheur du connu à l'inconnu dans le travail de concordance des versions différentes d'un même chant, la restauration substantielle des mélodies du moyen âge, considérée comme impossible il y a quelque vingt ans, est devenue chose assez facile. Ce fut l'œuvre glorieuse des Bénédictins de Solesmes, « œuvre « de patience, dit G. HOUDARD (3), que seuls ils pouvaient entreprendre, parce que toutes « les bibliothèques abbatiales leur étaient ouvertes. Un individu isolé, réduit à ses propres « forces, n'eût pu réussir faute de temps : une vie humaine n'eût pas suffi à parfaire le « contrôle sévère de toutes ces versions manuscrites, au cas fort improbable où les « bibliothèques abbatiales se seraient ouvertes à ses désirs. Les Bénédictins étaient donc « les seuls qualifiés pour cette grande œuvre. Sans elle, aucun travail sérieux n'était « possible ; sans elle, la Vaticane n'aurait jamais vu le jour. »

PLANCHE VI.

La notation grégorienne et musicale va se transformant insensiblement sous la plume des copistes. Elle engendre des signes énigmatiques que leur origine seule parvient à éclaircir.

On l'a vu : les lettres musicales passèrent à l'emploi de lettres-clefs suivant les morceaux à chanter. Les plus usitées pour ce rôle dans la notation guidonienne furent le ***C*** (do), le ***F*** (fa), puis le ***G*** (sol) ; surtout à partir du XVe siècle, le ***G*** devint courant

---

(1) Cf. DOM POTHIER, *Mélodies grégoriennes*, p. 52. Tournai, Desclée, 1880.

(2) Un erratum chromo-lithographique s'est glissé à la 6e portée, où il faut, au-dessus d'*obediens*, un trait jaune pour la 4e ligne et non pour la 5e.

(3) *La Notation neumatique*, p. 55.

pour la polyphonie naissante où chantait le soprano et pour l'art instrumental. Enfin mentionnons le *B* qui fut bien torturé. Il désignait le *si* ; mais comme la mélodie demandait parfois le son de notre *si* bémol, parfois celui de notre *si* naturel, il fallait les distinguer dans l'écriture. Le *si* bémol, qui semblait indiquer une mélodie plus amollie, fut exprimé par le b arrondi, le ♭ *mollis* ou mou, sans angles ; et le *si* naturel, plus dur, plus saillant fut marqué par le b carré, le b *durum* ou à angles, quelquefois même par un h ; mais c'est une altération.

Ces lettres, en traversant cinq siècles, furent sujettes à bien des vicissitudes. D'une part leur signification se perdait depuis qu'on employait pour noms de notes les syllabes de l'hymne *Ut queant*, comme on va le voir, et la forme de ces lettres incomprises devenait fantaisiste (1). D'autre part les copistes n'avaient pas les mêmes habitudes calligraphiques. De plus encore, l'Italie et la France y mettaient moins de correction et de logique que l'Allemagne, terre classique de l'écriture gothique. Nous l'avons vu en étudiant la Planche IV. Néanmoins la conservation des lettres d'origine est admirable partout. Dans notre tableau chacune des lettres les plus usitées occupe deux colonnes verticales. La colonne de gauche montre les transformations des lettres dans l'écriture latine, celle de droite en fait voir l'évolution dans l'écriture gothique. Et l'on remarque que :

Le *C* est devenu notre clef d'*ut* actuelle ;

Le *F*, notre clef de *fa* ;

Le *G*, notre clef de *sol* ;

Le ♭ rond, notre bémol, signe d'amollissement de toute note ;

Le b carré, notre « bécarre », ♮, signe actuel de rétablissement d'une note en son premier état, après quelque altération que ce soit. On remarquera même qu'en France (et dans les Pays-Bas) le b carré altéré a fait naître inconsciemment le dièse. Ce signe du dièse, qu'on le note bien, était de par son origine et par suite des muances dont on va parler à la planche VII, l'équivalent de notre bécarre, et même les partitions polyphoniques du XVIe siècle et du XVIIe siècle en plein ne connaissent que ce signe tant pour affecter un *si* naturel qu'un *fa* ou toute autre note devenue dièse. Seulement, dans leur écriture, les partitions du XVIe et du XVIIe siècle en font souvent une croix de St André à doubles traits, appelée parfois *b cancellatum* (ou *b* en treillis).

Et le dièse moderne, ♯ d'où est-il venu comme tel ?

On le saura, à examiner l'exposé théorique suivant, fréquent au XVIIe siècle, quand on étudia la musique chromatique :



(1) Vincent d'Indy. *Cours de Composition musicale*, p. 61.

Les deux demi-tons contenus dans un même ton une fois désignés, on appelait leur différence (1/9 de ton) du nom de *dièsis* (ou *comma*) (1), et on écrivait ce mot sur le schéma théorique. Quand, au XVIII[e] siècle, on se décida au « tempérament » égal, en identifiant la note qu'affectait le ♯ ou *b cancellatum* avec sa voisine affectée du bémol, on abandonna la chose, la différence nommée *dièsis*, mais non le signe du ♯ qui persista pour marquer la note haussée ; et ce signe prit le nom de l'intervalle disparu, *dièsis*, qu'il précédait toujours jusque-là. Le sens actuel du *dièse* diffère donc de celui de la Renaissance (et des Grecs).

Ceci amènera plus tard une observation spéciale concernant l'*armure*.

Quant au simple b carré, il fut réservé pour remettre à son état naturel une note précédemment altérée, ce fut notre *bécarre*, ♮.

Autre constatation : Sur une série de lignes formant une haute portée musicale, échelonnons les 20 sons usités au temps de Guy d'Arezzo ; la ligne inférieure porte le gamma ou premier *sol*, point de départ ; la clef de *fa* sera sur la 4[me] ; sur la 6[me], nous devrons mettre la clef d'*ut;* sur la 8[me] viendra la clef de *sol* ; et supposons une 11[me] ligne, supplémentaire, qui recevrait la clef de *fa*, pour fermer cette portée. Cela, qu'est-ce autre chose que la partition actuelle de piano, vieille donc de 900 ans !

Chercheur infatigable GUY D'AREZZO légua au monde une autre trouvaille, celle du *nom des notes*. Jusqu'à lui on désignait incommodément les notes par le nom des lettres alphabétiques (2)

Ayant remarqué que la mélodie de l'hymne de S. Jean-Baptiste *Ut queant laxis* (3) présentait une marche telle que la première note de chaque membre de vers, de chaque hémistiche si l'on veut, se trouvait sur le degré exactement supérieur à la première note du membre précédent, il proposa l'étude de cette hymne comme moyen mnémonique facile de connaître la série naturelle des notes. Dès lors, pour trouver le son immédiatement supérieur à *ut* il suffisait de chanter la mélodie d'UT *queant* jusqu'à RE*sonare* ; le deuxième son de l'échelle était donc celui de la première syllabe *re* de RE*sonare*, le troisième son celui de la première syllabe de MI*ra*, et ainsi de suite. Bientôt on abrégea en disant : « les sons correspondant aux syllabes *ut, re, mi*, etc., » et finalement ces syllabes devinrent les noms des notes, bien tardivement baptisées (4).

Mais, on l'a remarqué : le *si* n'est pas nommé. Pourquoi ? D'abord la mélodie de l'hymne ne le donnait pas ; de plus le *si* sonnait, selon les mélodies, parfois comme notre *si* bemol, parfois comme notre *si* naturel. En bonne pédagogie il fallait créer deux noms pour ces deux sons différents. GUY ne trancha pas la difficulté, et cette lacune dans l'etude des pièces grégoriennes et musicales donna naissance à une forme d'exercice vocal, la *solmisation*, — simple moyen-terme, — qui fit le désespoir des petits choraux des cathédrales, des collégiales et des chapelles princières, comme aussi des chantres, pendant 600 ans au moins !

---

(1) C'était le sens de *dièse* chez les Grecs.

(2) S. ODON DE CLUNY (879-943) aurait tenté déjà de donner des noms aux notes. Cf. AM. GASTOUÉ, *L'Art grégorien*, p. 81. Paris, Alcan, 1911.

(3) Un manuscrit de Montpellier donne la même mélodie sur l'ode d'Horace *Est mihi nonum.* On ne sait si la mélodie fut adaptée d'abord à l'hymne ou à l'ode. Cf. F. X. HABERL, *Magister choralis*, 11[e] édition, p. 20. L'hymne *Ut queant laxis* a pour auteur PAUL WARNEFRIED, nommé fréquemment PAUL DIACRE, † vers 800. — Saint Jean Baptiste fut le patron des musiciens au moyen-âge et jusqu'au XVII[e] siècle. L'origine du nom des notes en est une première raison ; l'autre est... métaphysique : si c'est déjà d'un artiste que de bien former la voix chez autrui, c'est mieux encore de... rendre le bienfait de la voix à celui qui l'a perdue ; et ce fut le prodige réalisé en faveur de son père, par saint Jean-Baptiste naissant : *Sed reformasti genitus peremptae organa vocis. Ibidem.*

(4) GUY D'AREZZO avait encore rendu un autre service à l'art musical ecclésiastique, en débarrassant définitivement les modes grégoriens des lambeaux chromatiques et enharmoniques qui les rattachaient encore aux modes antiques gréco-romains. A signaler simplement ici.

Nous donnons en dernière ligne deux exercices de solmisation, pour en montrer le mécanisme.

a) N'oublions pas que les seuls noms de notes usités sont ***ut, re, mi, fa, sol, la*** : c'est l'hexacorde *naturel* ou suite de 6 notes, sans rencontre ni de *si* naturel ni de *si* bémol, ni de la portion melodique qui les contiendrait. Si la mélodie ne sortait pas de cette série *ut, re, mi, fa, sol, la*, il n'y avait aucune difficulté. Mais en de nombreuses mélodies il y avait à exécuter ou le *si* naturel, ou le *si* bémol. Il fallait donc les nommer dans les exercices. Que faire ?

b) Si le *si* bémol se présentait, il y avait entre le *la* et le *si* un demi-ton, et pour trancher la difficulté, on l'assimilait au demi-ton *mi-fa* du premier hexacorde : on utilisait celui-ci en y emboîtant la portion mélodique en question. Comment cela ? On logeait le demi-ton entre les notes *mi* et *fa* qui le désignaient tout naturellement dans le premier hexacorde. Le nom de *la*, qui terminait celui-ci en haut, était donc subitement remplacé dans l'exercice par le nom de *mi*, et l'on continuait comme si à la note *fa* du premier hexacorde avait commencé un hexacorde nouveau mais absolument semblable au premier. Cet hexacorde nouveau, adapté pour donner un nom à la note répondant à notre *si bémol* était appelé hexacorde *mou* (c'est-à-dire qui résolvait le *b* molle) (1), et la mélodie étudiée était dite « cantus bemollaris ».

Lorsque, dans les exercices vocaux, on passait de l'hexacorde naturel à l'hexacorde mou, on chantait : *sol-la mi-fa*, en supprimant le nom *la;* et comme cette substitution *sol-la mi* était fréquente, elle frappa l'oreille : « solmiser » devint la partie saillante de l'exercice, et résuma bientôt tout l'exercice lui-même ; et le nom de *solmisation* naquit tout naturellement pour le qualifier. On dit encore souvent : la solmisation *guidonienne* ou *arétine* (des mots GUIDO et Arezzo ou ARETIUM). GUY D'AREZZO passe en effet pour en être l'inventeur. Du moins existait-elle déjà au XIe siècle.

c) Un mécanisme semblable au précédent permettait de donner un nom à la note *si* naturel, si la mélodie l'offrait. Ici le demi-ton est entre la note *si* naturel et le *do* : c'est équivalent à l'intervalle *mi-fa* ou à la portion d'un hexacorde qui commencerait deux notes plus bas que le *si* naturel, donc sur le *sol*. On appelait *dur* ce troisième hexacorde qui résolvait le b *carré* ou *dur* ou intense, devenu ♮. Cette fois, dans l'exercice vocal, le *la* qui termine le premier hexacorde et par lequel on passe dans le second n'est plus remplacé par le nom de *mi*, mais par celui de *re*, pour permettre de dire : *re mi fa* égale *la, si ♮, do*. La mélodie étudiée se nomme ici « cantus beduralis ou bedurus » (2).

Si, dans un exercice, on passait de l'hexacorde mou à l'hexacorde dur, on était fréquemment amené à dire ceci : *c-sol-fa-ut* ou *c-sol-fa*. C'est bien probablement de ce jeu qu'est né en Italie le mot *solfeggiare* (= solfier) pour qualifier tout l'exercice. Ce mot a même prévalu enfin là où on disait *solmiser*.

En un mot, on devait à tout instant faire de la véritable transposition vocale. Il y fallait de l'intelligence et de la pratique quotidienne.

PLANCHE VII (3)

On vient de voir que, dans les exercices de solmisation, le *a* était appelé tantôt *la*, tantôt *mi*, tantôt *re*. Toutes les lettres-notes étaient ainsi susceptibles de recevoir l'un ou l'autre nom selon les exercices.

---

(1) Appelé ainsi à cause de la mollesse et de la douceur du son : « Propter mollitiem soni et dulcedinem ». JÉR. DE MORAVIE. Cf. DE C. *Scriptorum*, I. 21.

(2) En JÉRÔME DE MORAVIE. Cf. DE C. *Scriptorum*, I. 23.

(3) La différence de coloris vise seulement à mettre plus de clarté dans les colonnes.

Ces différents changements de noms, propres à chacune des lettres selon les cas, s'appelaient des *muances*. (Rapprocher de *muer* = changer. Dans les traités latins des théoriciens : *mutatio*). La Planche VII nous les présente toutes, et montre en même temps comment les trois hexacordes pouvaient s'emboîter l'un dans l'autre. Les lettres, majuscules et minuscules simples ou doubles, s'appellent *clefs* en solmisation. Leur série constitue le « systema maximum » exposé à la colonne 2, et vu déjà en la Planche I : c'est la suite des 20 lettres-sons (1) en usage au temps de Guy d'Arezzo.

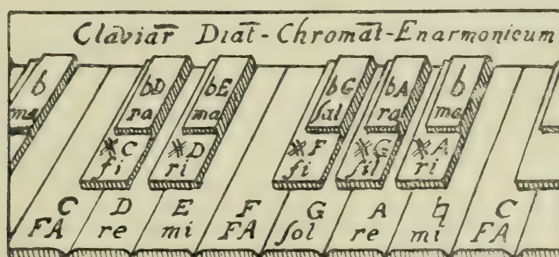
En bas, dans le coin de droite, sont juxtaposés les hexacordes en une ample portée musicale, et dans le même ordre que sur la Planche. Qu'on le remarque bien : ce tableautin (fac-similé) est daté de 1657 ! L'auteur (2) de la méthode d'où nous l'avons puisé voulait innover beaucoup pour réaliser une transcription plus facile des notes. Très sagement même il propose de donner un nom spécial aux notes chromatiques : ainsi *ut* et *re* dièses = *it, ri ; re* et *mi* bémols = *ra, ma*). L'essentiel, il l'omet ! Donc point de nom encore pour baptiser le ♭ ni le ♮ (3).

Les innovations du Frère VAN DER ELST nous font ouvrir ici une parenthèse.

N'est-ce pas une difficulté de plus que ces dénominations doubles *it, ra*, pour l'entre-deux de *do* et *re ; ri* et *ma*, pour l'entre-deux de *re* et *mi*, etc ? Pourquoi deux noms au lieu d'un seul ?

C'est que la Renaissance, imbue des idées antiques, prétendait différencier par le *comma* ou *diësis* (1/9 de ton), le demi ton chromatique ou *apotome* d'avec le demi-ton diatonique ou *limma*. Tout de même elle redressait l'erreur des Grecs en estimant le limma plus grand que l'apotome (p. 14). En suite de cette précision exagérée, des orgues anciennes, pour assurer la justesse de leur jeu, présentent une série de touches noires doubles en arrière des touches blanches :

Spécimen : (4)



La partie inférieure des touches noires était réservée aux dièses, la supérieure aux bémols. On nomma *feintes* les touches noires, probablement parce que chacune d'elles réunissait les deux altérations usitées, le ♮ et le ♭, appelées elles-mêmes *feintes* (5) ; et non

---

(1) En réalité c'est 22 sons, car le *b* y est donné deux fois, comme ♭ molle et ♮ durum tout ensemble, avec leurs muances respectives. — Cf. Planche I, dernier exemple et explications.

(2) Frater JOH. VAN DER ELST, Augustinianus Gandensis. *Notae augustinianae sive musices figurae seu notae novae*.... p. 17. Gandavi, Typis Max. Graet.... 1657.

(3) *Ibidem*, p. 13, et schema 34 et suiv.

(4) Fac-similé de la figure 44 du susdit ouvrage de JOH. VAN DER ELST, 1657. Les touches noires portent les noms nouveaux proposés par l'auteur pour faciliter la solmisation chromatique.

(5) Peut-être comme étant une *fiction* des sons de *si* ♮ et de *si* ♭ en dehors de leur place normale.

pas, croyons-nous, parce que chaque touche noire était coupée (1) en deux parties indépendantes dans leur jeu.

Et puisque nous en sommes aux étymologies, ajoutons que, grâce à l'usage d'écrire les lettres-notes sur les touches — lesquelles lettres-notes s'appelaient *clefs* en muances, nous le disions il n'y a qu'un instant — on appela bientôt les touches du nom de *clefs*, et l'ensemble des touches-clefs fut nommé *clavier* (clef, en latin *clavis)*.

Il fallut le retour aux théories d'Aristoxène pour identifier les demi-tons grâce à un léger « tempérament » (2), et faire de chacun la base d'un système tonal. En 1722, J. RAMEAU revenait aux théories anciennes par son exposé des tons modernes, tandis que J. SÉB. BACH, 1685-1750, les transportait sur le terrain pratique par son *Clavecin bien tempéré* (3). (Remarquer le mot). Les orgues à feintes, qui ne pouvaient durer comme trop compliquées, disparurent du même coup.

* * *

Revenons-en à la solmisation pour lui dire adieu.

Comment disparut-elle ?

Ce fut l'emploi du nom de *si* pour B, qui mit fin aux tourments de la solmisation.

Les noms accolés aux lettres-notes, tels que les donnait le tableau des muances, étaient encombrants, il faut l'avouer, quand il s'agissait de faire des exercices. Cet ennui et les difficultés intrinsèques de la solmisation firent chercher un remède au mal, et ce remède devint indispensable lorsque le XVIe siècle finissant amena l'étude de la musique chromatique, où il fallait des muances nouvelles. Les anciennes muances n'avaient été créées que pour des chants diatoniques. Ce titre seul d'un ouvrage de 1646 dit assez les vœux qu'on formait contre la solmisation : ***La gamme du*** SI, ***nouvelle méthode pour apprendre à chanter sans muances*** (4).

Tous les efforts tendirent donc à chercher un nom à la lettre B. Vers 1555 HUBERT WAELRANT, directeur d'une école de musique à Anvers, employait le nom de *ni* dans son système de la *bocédisation*, ainsi nommé du début de la série des noms qu'il avait choisis : *bo ce di ga lo ma ni*, répondant à notre série *do re mi fa sol la si*. A peu près à la même époque, un musicien belge ANSELME DE FLANDRES, qui vivait à la Cour de Bavière avec Orl. de Lassus, donnait à la lettre B le nom de *si* (initiales des deux derniers mots de la 1re strophe de l'Hymne de S. Jean-Baptiste : *Sancte Joannes*). On signale aussi comme l'un des plus ardents adversaires de la solmisation, ayant contribué à répandre le nom de *si*, le successeur de Juste Lipse à Louvain, le hollandais ERICIUS PUTEANUS (ou VAN DE PUTTE, DUPUY) † 1646. Çà et là d'autres musiciens créèrent des dénominations nouvelles, pour avoir sept noms de notes, avantage que possédaient depuis longtemps les Orientaux. Tous ces systèmes sont réunis sous le nom de *bobisation*. Enfin le nom de *si* prédomina pour désigner le B carré ou dur. Entretemps un autre nom, ***za***, qu'aurait choisi un musicien français, LEMAIRE, du commencement du XVIIe siècle, s'était répandu. Il persista longtemps dans nos écoles, jusqu'après 1850, mais pour désigner *si* bémol. Il avait été pris sans aucun doute du mot *Sancte* de l'Hymne susdite.

L'ancienne série *ut re mi fa sol la* n'avait donc pu être supplantée. Elle s'accrut même

---

(1) C'est l'étymologie (du mot latin *findere*, couper) donnée par H. V. COUWENBERGH, Prémontré, *L'Orgue ancien et moderne*, p. 36. Lierre, J. Van In. Mais comment souscrire à cette origine, d'après les règles de dérivation française ? Le participe de *findere* est *fissus*...

(2) WERCKMEISTER, le premier, en 1691, écrit sur le Tempérament à rapports constants. Cf. H. R. — Des auteurs sérieux ont déploré ce « tempérament », comme pernicieux pour la justesse des sons.

(3) F. GEVAERT. *La Melopée antique*, p. 28 ; — et *Musique de l'antiquité*, I, 268.

(4) H. R. *Dictionnaire*. « Si ».

triomphalement d'un nouvel emprunt à la célèbre strophe, le nom de *si*. Toutefois le *ut* devint *do*, modification que les uns attribuent à BONONCINI, † 1678, d'autres à G.-B. DONI, † 1647. Elle devait faciliter les exercices, le son *ut* étant trop terne.

La série complète des noms de notes amena la mort de la Solmisation. MATTHESON, en 1717, prononça son « oraison funèbre » (1).

Il ne faudrait pas se hâter de croire que nous avons atteint la perfection lorsque les notes naturelles ont eu leur nom fixe. Il reste d'autres sons à dénommer que les sons diatoniques, ce sont les notes altérées par le dièse ou le bémol :

Il y a autant de différence ontologique entre *do*, *do dièse* et *ré bémol* qu'entre *do* et *sol*. Ce sont des entités sonores différentes, et en bonne pedagogie elles doivent avoir un nom spécial. Sous ce rapport il y a encore un progrès à réaliser dans les exercices de solfège de notre pays. Ne le trouverait-on pas en s'inspirant du système de J. VAN DER ELST désigné plus haut, ou, ce qui est pareil, des habitudes allemandes, ou encore de la pratique établie en musique chiffrée, où chaque note, naturelle, diésée ou bémolisée, porte un nom particulier ?

*
* *

Une question se pose ici : la solmisation qui fit tant souffrir les chantres, petits et grands, fut-elle infructueuse ?

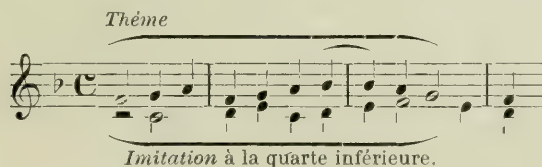
L'affirmer serait bien injuste, croyons-nous.

Ne fallait-il pas un système pour « solfier » les exercices de chant ? A défaut de pratique plus commode, la solmisation remplit du moins cet office.

Mais il nous semble que la solmisation eut une influence particulière sur les formes de la littérature polyphonique des XVI-XVIIe siècles. Par les exercices quotidiens des muances, les chanteurs se familiarisèrent avec cette idée qu'un fragment mélodique peut se transposer, et que, présenté à des hauteurs variées, il sait cependant sonner de même, avec la seule mais importante différence de plus ou moins d'éclat, de force et d'expression. Ainsi la *transposition* à tous les intervalles, mais surtout à la quinte et à la quarte, comme l'imposaient les muances, devint un jeu pour tout chanteur un peu doué.

Or n'est-ce pas là l'élément générateur du genre imitatif dont la polyphonie usa si largement — et même abusa ? — Si la transposition par noms de notes était possible sur des sons différents au cours d'une même mélodie, n'était-elle pas possible aussi et bien plus attrayante dans l'assemblage plurivocal en s'exerçant entre les diverses parties, et cette fois s'appliquant à une phrase mélodique choisie?

Exemple : Sanctus de la Missa « *Aeterna Christi munera* » de Palestrina.



Imitation à la quarte inférieure.

Voilées par les brumes matinales de l'ignorance harmonique et contrapontique qui couvrent encore le cours du XVe siècle, les *imitations* musicales sont encore pâles et

(1) On trouvera d'abondants et intéressants détails sur la « *Solmisation* », dans H. RIEMANN. *Dictionnaire;* — et surtout dans la préface des *50 zweist. Solfeggien* de ANG. BERTALOTTI, publiés par F. X. HABERL, chez F. Pustet, à Ratisbonne. Ces 50 numéros de solfège montrent çà et là la pratique de la solmisation grâce à la présence des syllabes sous les notes.

indécises ; mais lorsque ces brumes se sont insensiblement dissipées, n'est-ce pas l'éclat des imitations, de celles à la quarte et à la quinte surtout, qui fait la splendeur de la polyphonie au midi du XVI[e] siècle ? N'est-ce pas grâce aussi à la transposition qu'à l'aurore du XVII[e] siècle scintille déjà merveilleusement la composition fuguée, qui se fige, pour ainsi dire, sur des imitations du sujet à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure ? En un mot la solmisation ne laisse-t-elle pas sa frappe indélébile dans les imitations polyphoniques et dans la fugue ?...

Il est à peine besoin de dire que, par l'emboîtement de ses trois hexacordes, la solmisation supposait chez son inventeur une intuition évidente de la *modulation* ou passage momentané d'une tonalité à une autre ; et que les exercices par muances firent jouir les chanteurs de cette même vision.

PLANCHE VIII.

On reconnut bientôt que pour un chanteur les muances n'étaient pas précisément le « pont aux ânes. » Aussi s'ingénia-t-on à en faciliter l'étude.

Ce fut, sans doute, un moyen chimérique de trancher la difficulté que l'invention de la *main harmonique* ou *guidonienne* (attribuée à GUY D'AREZZO = GUIDO) qu'offre la Planche VIII. On y retrouve exactement le tableau complet des muances de la Planche VII. A partir de l'extrémité du pouce et le long de la ligne bleue qui y commence, ce sont les lettres-clefs et leurs muances respectives suivant les mêmes numéros.

Si l'on veut s'expliquer pourquoi les notes qui accompagnent les lettres sont tantôt sur la ligne, tantôt dans l'interligne, il suffit de partir du *fa* moyen, F, lequel, d'ordinaire, était placé sur la ligne marquante (rouge) de la portée. Alors, soit que l'on descende par tierces, soit que l'on monte, on trouve que les notes D, B, *gamma ; a, c,* etc., sont toutes placées *sur une ligne* dans la portée ; tandis que les autres notes sont *dans un interligne (in spatio)*. En d'autres termes toutes les lettres-notes qui seraient sur une ligne dans notre partition de piano, sont sur une ligne aussi dans le dessin de la main harmonique ; les autres sont dans un interligne.

La main guidonienne n'avait qu'un avantage, bien maigre, sur le tableau des muances, c'était d'être plus parlante Tous les chantres devaient la connaître par cœur, et c'était le signe de leur science. Dire d'un chantre : « il sait bien sa main », c'était lui décerner un diplôme de capacité (1).

Nous aurions pu faire connaître la main harmonique d'après le dessin de JÉRÔME DE MORAVIE (2), XIII[e] siècle. Mais sa reproduction, d'après une méthode *Instruction de musique*, imprimée chez Ballard, à Paris, en 1666, et qui enseigne encore à s'en servir (3), est une attestation de la persistance tenace avec laquelle elle passa dans les études musicales. On l'y trouve encore en la première moitié du XVIII[e] siècle. Son règne avait duré 700 ans !

---

(1) Abbé F. CHARTIER. *L'Ancien Chapitre de N.-D. de Paris*, p. 239 Paris, Perrin, 1897.
(2) DE C. *Scriptorum*, I, 21.
(3) F. CHARTIER. *Op. cit.*, p. 237. — Nous y avons ajouté le numérotage et l'attrait du chromo.

PLANCHE IX.

L'aspect du premier exemple de cette Planche nous reporte, malgré nous, aux dernières notations grégoriennes de la Planche IV : suite de mêmes notes noires carrées, caudées et losangées ; même clef ; mêmes groupes de notes avec leurs barres obliques, etc. La présente notation a des traits de famille trop accentués pour oser renier sa descendance de la notation carrée du XIII[e] siècle.

D'où les différences ? Qu'est-ce qui a altéré la physionomie de l'ancienne écriture carrée ?

D'abord le temps qui modifie tout, a amassé plus de 150 ans sur la notation du XIII[e] siècle. Puis un art nouveau est né, le déchant, père de la polyphonie. Pour exprimer ses différents rythmes simultanés, il a dû se créer des signes propres. Ou, plutôt, utilisant les matériaux grégoriens gisants, de moins en moins compris depuis la ruine des neumes, aux uns laissés intacts il a fixé une valeur spéciale, aux autres il a apporté des formes inconnues. Une notation nouvelle a ainsi vu le jour : elle nous apparaît comme le résultat d'une lente fusion de la notation guidonienne *carrée* française et italienne avec la *losangée* allemande, toutes deux connues (Cf. p. 13.). L'art plurivocal (1), qu'elle dessert, est devenu le grand fascinateur, malgré ses graves imperfections d'enfance. Passionnément on étudie la notation qui en révèle les secrets et en exprime les jouissances neuves, entrevues de plus en plus séduisantes. Par contre, le chant grégorien s'efface comme une étoile au lever du soleil. Il a perdu son rythme, et, dès le XII[e] siècle déjà, ne vivant plus dans son exécution que sous la forme de notes plus ou moins lourdes et égales, il mérite bien le nom de *planus cantus* ou *plain-chant* que lui donnent les théoriciens. Ce terme, de par lequel on le distinguait d'abord de la musique mesurée (2), le désigne bientôt non sans quelque pitié malicieuse.

*
* *

La musique plurivocale mesurée est née, avons-nous dit, et aussi une notation spéciale capable de l'exprimer, la *Notation proportionnelle*. C'est un aspect de celle-ci que présente notre planche IX tout entière. La notation proportionnelle veut exprimer les diverses durées des sons : nécessité d'autant plus inéluctable que, malgré la variété des mélodies simultanées, la musique vocale passera plusieurs siècles encore sans emploi de la barre de mesure. Cette notation est dite aussi *figurée*, parce que des signes ou figures variées y expriment les diverses durées des sons. A vrai dire, notre notation moderne aussi est figurée et proportionnelle.

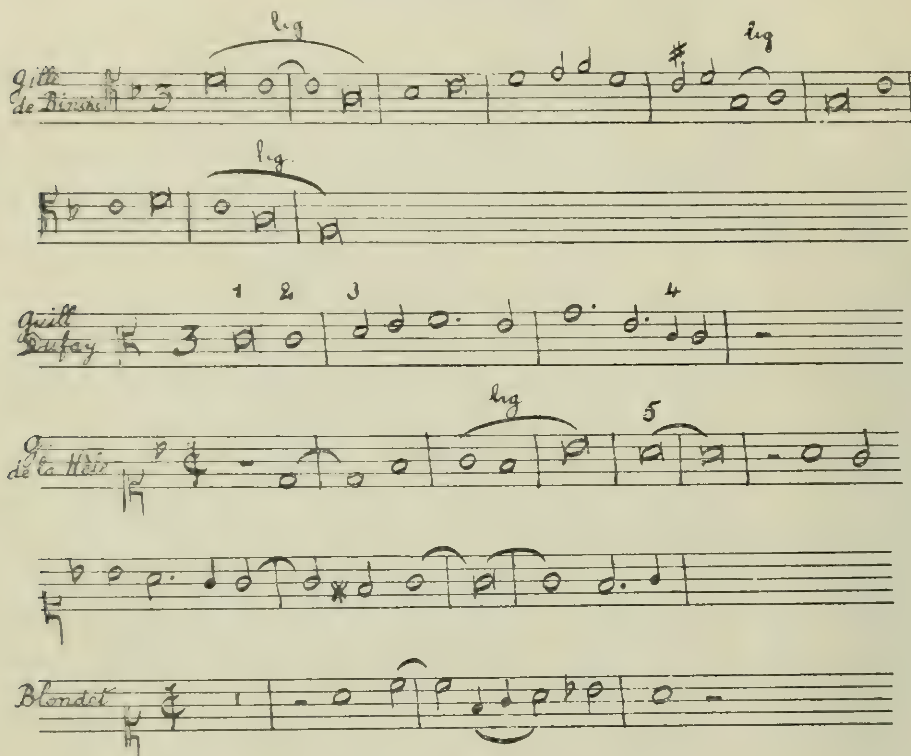
Il ne peut entrer dans le cadre de notre modeste « aperçu » de faire connaître les détails de la notation proportionnelle, qui doit être longuement étudiée avec les modifi-

---

(1) La *diaphonie* ou *organum*, harmonisation rudimentaire à 2 voix sans vue de rythme, a précédé le déchant. Elle était basée sur la marche, simultanée avec la mélodie (voix principale), d'une partie d'accompagnement à la quarte inférieure avec mélange de divers accords (voix organale, originairement exécutée par l'instrument d'où le nom générique *organum*). Bien antérieure au déchant, la diaphonie a vécu longtemps côte à côte avec lui. JOH. DE MURS, XIII[e] siècle, l'enseigne encore. Cf. DE C. *Scriptorum*, II.

(2) P. WAGNER. *Origine du Chant liturgique*, p. 11-12.

cations qu'y apportent les siècles et les pays. On en aura une idée par la traduction suivante des quatre exemples supérieurs de la Planche IX (1).



Les formes variées de notes sans valeur propre à défaut d'indication de mesure ; les combinaisons de mesure ternaire (parfaite) ou binaire (imparfaite) par l'emploi du cercle complet avec point central ou sans point, ou du demi cercle ; les proportions ou indications chiffrées des mouvements ; les prolations ou règles des valeurs de notes selon la mesure imparfaite ou parfaite ; les complications des « ligatures » ou assemblages de notes, lesquelles ligatures faisaient varier la durée des sons d'après la place des notes ; les « jeux d'acrobatisme » du métier ou particularités rythmiques subites, telles l'hemiolia ou les notes rouges ; les diminutions ; les augmentations ; les valeurs diverses des signes de silence selon la mesure employée, etc., tout cela faisait de la notation proportionnelle une étude très ardue, qui rebutait les petits choraux et les chantres. Ce n'était déjà pas assez des muances toujours obligatoires.

Pour connaître cette notation il faut consulter les théoriciens du moyen-âge, dès le début du XIIe siècle, et ceux de la Renaissance : les deux FRANCON, XIIe XIIIe siècle ; le célèbre WALTER ODINGTON, à Cantorbéry, première moitié du XIIIe siècle; le savant JÉRÔME DE MORAVIE, à Paris, même époque ; ELIAS SALOMON, du Périgord, XIIIe siècle ; MARCHETTO DE PADOUE, XIIIe siècle ; PIERRE DE LA CROIX (de Cruce), d'Amiens, XIIIe siècle ; les deux JEAN DE GARLANDE, à Paris, XIIIe-XIVe siècle ; VERULUS DE ANAGNIA, et maître JEAN DE MURS, à Paris, tous deux au premier tiers

(1) La première traduction d'après H. RIEMANN : *Notenschriftkunde*, 123 ; — la deuxième d'après F. X. HABERL : *Bausteine für Musikgeschichte*. I. *Wilhelm Du Fay*. Musikbeilage, 1, 1. Leipzig, Breitkopf, 1885.

du XIVe siècle ; ENGLEBERT D'ADMONT, † 1331 ; l'illustre PHILIPPE DE VITRY, évêque de Meaux, † après 1350 ; EGIDIUS DE MURINO, probablement vers le milieu du XIVe siècle ; les Anglais ROBERT DE HANDLO, SIMON TUNSTEDE Frère Mineur, et THEINRED, tous trois du XIVe siècle ; ANTOINE DE LENO, sur la fin du XIVe s. ; le moine GUILLAUME, JOH. HANBOYS, et PHILIPPE DE CASERTE, XIVe-XVe s. ; SADZE DE FLANDRE et l'Anglais JEAN HOTHBI, moine en Italie, XVe siècle ; PROSDOCIME DE BELDEMANDIS, de Padoue, † après 1422 ; ANSELME DE PARME, XVe siècle ; JOH. CICONIA, de Liége, XVe siècle ; l'illustre TINCTOR ou JEAN LE TEINTURIER, le plus savant théoricien musical de son époque, † chanoine à Nivelles, en 1511 ; GAFORI, † 1522 à Milan ; le célèbre moine PIETRO AARON, de Florence, † vers 1550 ; SÉBALD HEYDEN, de Nüremberg, † 1563 ; GLARÉAN ou H. LORIS, de Glaris, 1488-1563 ; ARTUSI, vers 1600, etc. (1).

*
* *

Quelques observations sur notre Planche IX :

A. Remarques d'ensemble :

1° Notation noire, en la première portée ;

2° Notation blanche, aux 2e, 3e et 4e portées ;

3° Retour à la notation noire, 5e et 6e portées.

B. Détails :

En tête des 4 premières portées, clef d'*ut* à diverses lignes. Cette différence a pour but de ne pas faire sortir la voix en dehors de la portée sur des lignes supplémentaires.

Au début de la première portée, remarquons l'*armure* du *si* bémol. Ce n'est pas chose neuve : le XIIe siècle déjà en porte des traces dans la notation guidonienne. Au XIVe-XVe siècle, on rencontre même l'armure de 2 bémols, pour *si* et *mi* inférieur, dans des pièces de déchant et des motets. Mais l'armure quasi seule connue est d'un bémol, *si*, et encore ne veut-elle pas signifier notre ton de *fa*, (nos tons majeur et mineur modernes étant inconnus comme tels jusque vers 1700), mais une simple transposition d'un ton d'église. Quant à l'armure du dièse, ♯, elle n'existe pas — sauf rarissimes exceptions — avant la fin du XVIIe siècle, pour la même raison susdite, et aussi parce que le *b* cancellatum, notre dièse, n'avait pas jusqu'alors le sens de notre dièse. (Voir les commentaires de la Planche VI, exemple 1).

Spécimens de « ligatures » à la première portée, groupes initial, médian et terminal; comme aussi à la 3e portée, aux notes 3-5. La traduction donnée ci-avant les indique par l'abréviation *lig*.

Le rond, en tête de la 2me portée, indique la mesure ternaire (2). Le rond coupé à demi, comme en tête de la 3me portée, marque la mesure binaire. Ce signe a persisté dans notre C barré.

Comment s'appellent les notes ?

En voici les noms en notation blanche, la plus importante en polyphonie. (Suivre les chiffres donnés aux exemples 2 et 3 de la traduction ci-dessus) :



La semi-brève (notre ronde), répondant au n° 2.

La minime (notre blanche), répondant au n° 3.

La semiminime (notre noire), répondant au n° 4.

---

(1) GERBERT dans ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra*, 1784; et DE COUSSEMAKER, en ses *Scriptorum*, ont publié les traités de bon nombre d'entre eux. — A. DECHEVRENS, S. J. *Etudes de Science musicale*, IIIe Etude. I Partie. Paris, 26, Rue Lhomond, 1898.

(2) Le cercle, figure la plus parfaite, employée pour la mesure ternaire en l'honneur de la Sainte Trinité.

La fusa (notre croche) Planche, 4e portée, *cantate*, et 5e portée *Osanna*, notes 5 et 8.

La semifusa (notre double-croche). Voir 4e portée, *cantate)*.

De valeur supérieure à celle de la semi-brève :

La brève (ou carrée (1) sans queue), valant deux semi-brèves : exemple 2, 1re note.

La longue (ou carrée avec queue), valant deux brèves (ou 4 rondes) : 6me note de l'exemple 3, chiffre 5 de la traduction.

La maxime (ou rectangulaire large avec queue), valant deux longues.

Passons maintenant en revue nos divers spécimens :

Sur la première portée, la *notation noire*, qui contraste vivement avec la notation blanche ou évidée des quelques lignes suivantes.

Au XIIIe siècle toute la notation est noire. Au cours du XIVe siècle, PHILIPPE DE VITRY aurait inauguré les notes *rouges* ou *évidées* (comme l'on voit au début de notre exemple), pour avertir le chanteur qu'une particularité rythmique se présentait (2). Ici elles sont comme à l'état d'exception ; mais elles trouvèrent chez les théoriciens comme chez les auteurs une place de plus en plus grande, si bien que, sur les confins des XIVe et XVe siècles, elles étaient usitées sans qu'il fût plus question d'exceptions rythmiques. La facilité de transcription donnée par les notes vides quand il s'agissait de composer les grands livres de chœur, n'a pas été une petite cause de l'adoption de ces notes et de l'abandon des notes noires.

Ainsi que son maître l'anglais DUNSTAPLE, † 1453, c'est notre compatriote, GILLE DE BINCHE (3), l'un des plus illustres premiers polyphonistes, né à Mons, en 1400, chanoine et prévôt de Saint-Vincent, à Soignies, y décédé en 1460, qui laisse dans ses œuvres les dernières traces de la notation noire. Il « semble » ne connaître que celle-là (4).

Le deuxième exemple est en *notation blanche*. Le grand pas est fait. GUILLAUME DUFAY, de Chimay, né probablement après 1400, † chanoine à Cambrai en 1474, n'emploie plus autant l'autre notation, si bien qu'on lui attribue la paternité de la notation blanche (5). Les notes noires, exprimant autrefois les durées longues, serviront maintenant aux durées brèves ou aux exceptions rythmiques, mais elles ne disparaîtront pas complètement. — Les signes de silence pourtant garderont la forme noire.

En ces siècles si respectueux des traditions, les choses, d'ordinaire, se modifient lentement. Aussi la notation proportionnelle reste-t-elle, du milieu du XVe siècle à la fin du XVIe, quasi inchangée, comme d'ailleurs notre notation actuelle, qui n'a guère varié non plus depuis le XVIIIe siècle finissant.

---

(1) Au XVe siècle déjà, mais surtout en plein XVIe siècle, cette forme carrée fait souvent place à la forme rectangulaire horizontale. La notation noire respectait mieux la forme carrée.

(2) Du moins pouvons-nous en résumer ainsi les usages d'après lui-même. Cf. DE C. *Scriptorum*. t. III, p. 21 et 23. — PH. DE VITRY, le premier, emploie le nom de : contrepoint ; et ceux de : tierce, quinte, sixte octave, qu'on exprimait précédemment par d'autres mots latins ou grecs (voir au système d'H. CONTRACT, à la Pl. III). Les « prolations » et les « proportions » lui seraient dues aussi. Cf. DE C. *Traités inédits sur la Musique du moyen âge*, III, 11, 14. Lille, Lefebvre, 1864. — Les innovations apportées par PH. DE VITRY, notamment pour l'expression graphique du rythme binaire peu pratiqué avant lui, sont si importantes qu'un art nouveau, *ars nova*, semble créé avec lui en musique proportionnelle. L'*ars antiqua* embrasse la période précédente (de 1250 environ à 1325 selon J. COMBARIEU *Histoire de la Musique*, p. 274. Paris, Colin, 1913.)

(3) Voir dans le *Courrier de Saint Grégoire*, 1911, p. 54 et ss., la biographie de GILLE DE BINCHE.

(4) Dr HUGO RIEMANN, *Sechs bisher nicht gedruckte dreist. Chansons von Gilles Binchois*, p. 4. Wiesbaden, 1892.

(5) H. R. *Dictionnaire* « Dufay » ; — et F. X. HABERL. *Bausteine*. I. Wilhelm Du Fay, *passim*. Du [illegible] comme auteur principal à ce grand tournant de l'Histoire de la Notation, à situer environ entre 1440 et 1455.

Dans le 3e exemple (1) on remarque la précision avec laquelle les syllabes sont placées sous leur première note respective, dans les groupes. C'est un progrès notable de la deuxième moitié du XVIe siècle (2).

Même écriture encore, ou presque, au commencement du XVIIe siècle. Cependant les exemples donnés, empruntés aux œuvres de BLONDET, maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, accusent un souci croissant de clarté : dans l'exemple *vos o sacratæ* une ligne courbe réunit de temps en temps toutes les notes affectées à la même syllabe. L'exemple *cantate* montre que certaines notes à crochets (nos croches et doubles croches), si elles s'appliquent à la même syllabe, sont réunies par une barre transversale (ou plusieurs) pour équivaloir à une note d'ordre supérieur. En plein XVIIe siècle, il n'en est pas encore ainsi partout, et souvent ces notes restent isolées avec leurs crochets ou « ailettes ». Toutefois, dès le début du XVIe siècle au moins, les tablatures d'orgue connaissaient déjà les traits de réunion des notes figurant nos croches et nos doubles croches.

Dès ce temps aussi la musique vocale se débarrasse des « ligatures » et en exprime toutes les valeurs par une série de notes simples. C'est l'influence des tablatures d'orgue qui se fait encore sentir ici. On veut être de plus en plus clair.

L'exemple *Osanna* (3) montre que la notation se modifie à nouveau. Tandis que jusqu'ici la semi-brève (notre ronde) marquait d'ordinaire l'unité de temps en mesure ternaire, voici que ce rôle est dévolu à la semi-minime (notre noire) ; c'est donc la *résurrection de la notation noire* enterrée depuis 250 ans. C'est encore aux tablatures d'orgue que revient l'initiative d'avoir allégé ainsi l'écriture par un retour plus simple à la notation noire, vers le milieu du XVIIe siècle (4).

L'*Osanna* donné est pris d'une messe de MIGNON (5) « Joannes est nomen eius », de 1682. En tête du Kyrie de chaque voix on lit, écrit en petites lettres « gayement »: encore une nouveauté, celle de l'indication des nuances et des mouvements, due, paraît-il, aux Italiens, du début du XVIIe siècle.

Le dièse et le bécarre sont toujours même signe d'expression : c'est la double croix de St-André, le *b cancellatum.*

MIGNON, à qui nous empruntions l'exemple précédent pour attester une nouvelle forme de notation, a assisté aussi à la généralisation d'une autre découverte, la *barre de mesure* en musique vocale. Dans l'exemple *Domine* on remarque des barres de mesure nettement tracées. La carrure rythmique des messes de MIGNON aurait fait naître à bref délai ces signes auxiliaires distinctifs, s'il ne les avait connus d'ailleurs ; néanmoins chose remarquable : dans sa messe ***Joannes est nomen eius*** de 1682, pas plus que dans la plupart des compositions vocales du siècle, on ne voit encore de barre de mesure. Cependant quelques-unes y ont été tracées à la main, après l'impression, au commencement du *Gloria in excelsis* au soprano. Et même comme une blanche

(1) Spécimen emprunté au grand volume des *Octo Missæ 5, 6 et 7 vocum*, par GEORGE DE LA HÈLE, maître de chapelle à la cathédrale de Tournai. Anvers, Plantin, MDLXXVIII. (A la bibliothèque de Tournai.)

(2) Le volume qui a fourni notre exemple n'est pas seulement précieux à ce point de vue; c'est aussi, écrit ALPH. GOOVAERTS, « ce que nous avons vu de plus parfait en impression musicale; nous « oserions même dire que, dans ce travail, PLANTIN se surpassa lui-même et que jamais ses presses « ne produisirent un ouvrage aussi admirablement imprimé que celui-là. » *Histoire et Bibliographie de la Typographie musicale dans les Pays-Bas*, p. 46 et 253. Anvers, P. Kockx, 1880.

(3) De *L'Ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris*, p. 268..., par F. L. CHARTIER, Paris, Perrin.

(4) FRESCOBALDI l'avait fait dans ses *Canzone* en 1628. Cf. H. RIEMANN, *Notenschriftkunde*, p. 142.

(5) Maître de chapelle à Notre-Dame de Paris. Cf. F. CHARTIER, *Op. cit.*

formait syncope entre deux mesures non encore « barrées » aux mots *Adoramus te*, on a tracé une barre oblique à travers cette blanche pour en affecter les deux parts à leurs mesures respectives.

L'essai dut paraître convaincant, car une autre messe du même MIGNON, *Lætitia sempiterna*, imprimée en 1708, porte les barres de mesure imprimées, comme on le voit en la dernière ligne de notre tableau (1).

La barre de mesure reçoit donc un usage courant après 1700 seulement, en ce qui concerne du moins la musique proportionnelle de chant seul (2). Elle existait au XVe siècle déjà dans les tablatures d'orgue et de luth. Au milieu du XVIIe siècle des compositeurs avaient osé l'employer systématiquement pour leurs chants. Mais on voit par les exemples donnés que les innovations mettaient du temps à se répandre (3).

Comme pour *Osanna* en 3/4, l'unité de temps s'exprime par une note nouvelle en l'exemple *Domine* en 4 temps, ou mesure binaire double. Jusqu'ici c'était ordinairement la minime (notre blanche) en mesure binaire, et la semi-brève (notre ronde) en mesure ternaire; et les voici remplacées par la semi-minime (notre noire) pour les deux espèces de mesure. C'est la généralisation d'un usage tenté depuis un siècle.

* * *

Dernière constatation importante : Pourquoi les barres de mesure ? C'est que la *mesure* est née (4), et, pour se loger elle a besoin de la case des barres. Ce fut aussi l'œuvre du XVIIe siècle. Jusqu'alors c'était la *battuta*, percussion de la baguette au début de la parcelle rythmique binaire (5) ou ternaire marquée par le signe de « prolations », mais qui était suivie de *petites battues* à chaque temps. La musique instrumentale se développant, et infusant avec elle un rythme plus carré, comme celui de la danse, on remarqua ce retour régulier d'un fragment rythmique toujours pareil à lui-même, que nous appelons « mesure », et que la musique polyphonique dissimulait avec finesse.

De là vint l'usage de *battre la mesure* (6) au sens moderne. Mais il subit bien des vicissitudes. Par exemple, la mesure en 3 temps se battait avec le second temps tantôt à gauche, tantôt à droite, et c'était très indifférent, paraît-il, au XVIIe siècle. Pour la mesure en 4 temps on donnait le 2me temps à droite, au début du XVIIIe siècle. (7) Néanmoins cette chose qu'on appelle *mesure* etait bien conçue; et une fois mise au monde, il fallut créer une manière de l'exprimer sur le papier : de là les barres de mesure.

Depuis plus de 2000 ans la main est toujours intervenue pour assurer à la masse chorale l'unité et les finesses d'exécution : munie de la baguette elle *bat la mesure* en

---

(1) L'exemple est pris d'un motet inséré dans la messe *Lætitia sempiterna*. Cf. F. CHARTIER, *Op. cit*, p. 283. — Il s'agit ici des « parties séparées », seules imprimées avant le XVIIIe siècle.

(2) On voit de rares exemplaires de *partitions* d'après 1600, où la barre est employée, mais bien timidement, dans la seule portée supérieure. Cf. H. R. *Dictionnaire* « Barre ». – Dans une réduction de madrigaux pour 4 instruments. CYPRIEN DE RORE avait donné l'exemple de partition et de barres, en 1577. Cf. *Kchm. Jahrbuch* de 1898, p. 24. Pustet, Ratisbonne.

(3) Rappelons-nous l'emploi de barres, en certaine notation neumatique du XIIe siècle, pour séparer les groupes de mots. Voir l'ex. 2 de la Planche IV.

(4) Le Frère Augustinien, J. VAN DER ELST, de Gand, écrit dans ses *Notae Augustinianae seu Notae novae*, p. 1 : « La Brève-ronde vaut une Mesure...., la Minime-ronde un quart de mesure.... » Gand, 1657.

(5) Ordinairement remplie par la semi-brève, notre ronde actuelle.

(6) On remarquera les mots « battuta » et « battre la mesure », parce que l'on frappait le premier temps, nommé pour cela de temps « frappé ». En Italie on se servait d'un bâton, d'une baguette ou d'un roseau qu'on frappait sur une table, dans un concert. LULLY, conservant ses habitudes nationales, battait la mesure avec une animation inouïe : il se fit ainsi une blessure au bout du pied avec sa canne, et en mourut. En France on se servait de la main droite; au premier temps on la faisait claquer dans la gauche. C'était rudimentaire aussi. Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, 1901, n°s 7-8. Nos chefs de musique de campagne battent la mesure avec.... le pied : l'élégance n'y a rien gagné.

(7) De nos jours encore, indifférence « théorique ». En pratique, suivre l'usage du pays.

notre musique mesurée ; en musique polyphonique, elle frappait la *battuta* avec le roseau ; en chant grégorien, la main figurait les inflexions mélodiques par la *chironomie ;* et enfin, chez les anciens Grecs déjà, la main et des signes de doigts (du chorège) dirigeaient certaines danses chantées, jeu qui s'appelait aussi *chironomie.* Ne dirait-on pas que les gesticulations de la main ont toujours cherché à extérioriser les sentiments musicaux ?

PLANCHE X

Les *Tablatures* d'orgue et de luth (1), ou partitions destinées à ces instruments, présentent un chapitre intéressant dans l'Histoire de la notation.

Nées probablement depuis plusieurs siècles, mais dotées enfin d'une entière expression graphique au XV[e] siècle, les Tablatures condensent à la fois l'ancienne notation alphabétique réveillée par elles, la portée guidonienne, les signes neumatiques altérés, la notation proportionnelle, et des innovations propres déjà signalées en partie.

Les 5 exemples de Tablature que nous donnons disent tous la même partition.

1. — Dans la Tablature allemande d'orgue remarquer la notation noire dans la portée pour la mélodie, deux doubles lettres-clés supérieures, *sol* et *ré* placées chacune sur sa ligne respective ; et pour les autres parties l'emploi persistant des lettres-notes de ST ODON DE CLUNY. D'ailleurs elles n'ont pas cessé d'être utilisées. Nous l'avons dit plus haut. La présente Tablature d'orgue donne en haut la mélodie supérieure ou de soprano ; aussitôt après la partie d'alto, grâce à deux lignes accouplées dont la première, en points et crochets, marque le rythme, la seconde les lettres-notes ; la partie de ténor vient ensuite, exprimée aussi par deux lignes, l'une de points et crochets pour le rythme, l'autre de lettres-notes ; enfin la basse, aussi en deux lignes, l'une rythmique, l'autre mélodique. Remarquer la ligature des deux doubles-croches, pareille à deux haltères.

2. — La Tablature allemande de luth diffère notablement de celle de l'orgue : d'abord, point de portée musicale pour la voix supérieure; mais chaque partie est présentée par deux lignes accouplées, l'une de signes rythmiques, l'autre de chiffres et lettres mélodiques; quant à cet alphabet « bilingue » il ne s'interprète plus comme plus haut pour l'orgue, mais chaque lettre de l'alphabet employé au complet a son sens déterminé pour la position des doigts.

3. — Le luth français avait cinq cordes. A cause de cela sa Tablature s'exprime par une portée générale de cinq lignes, sur lesquelles s'échelonnent des lettres destinées à déterminer la position des doigts sur les cordes pour obtenir les sons voulus. La mélodie inférieure est au bas de la tablature, la supérieure en haut. Au-dessus de celle-ci une ligne horizontale de notation noire losangée marque le rythme, et le moment d'incidence rythmique pour chaque voix est marqué par la rencontre d'une lettre-position de cette voix avec une des notes susdites, suivant la ligne verticale.

4. — Pour le luth italien qui comptait six cordes, la Tablature porte six lignes, et dispose les voix de bas en haut, en bas le soprano, en haut la basse. Tout en dessous, une ligne de notation noire arrondie, rythmique. Remarquer en outre que les lettres-notes

---

(1) Le luth, instrument à cordes accouplées, pincées comme pour la guitare. Très en vogue du XV[e] au XVII[e] siècle.

usitées dans les précédentes tablatures sont remplacées ici par des chiffres doués de la même fonction. De zéro, corde à vide, les sons montent avec les chiffres 1, 2, 3....

— A l'exemple 5, la partition moderne.

Un dernier point pour finir : c'est le... *point d'orgue.* Quoique non présenté dans nos exemples, peut-on l'oublier quand on traite des Tablatures d'orgue ?

Ce signe n'existe guère avant le XVe siècle, mais le nom de *punctus organicus*, point d'orgue, déjà signalé par FRANCON DE COLOGNE (1), date au moins du XIIe siècle et signifie une note tenue un peu avant la fin du morceau. Une note de forme spéciale l'indiquait en musique proportionnelle. L'orgue dut s'en charger sans doute en musique d'organum ; et, dans la suite, les tenues furent confiées de préférence aux basses à la pédale d'orgue. Les deux sens du mot, ancien et moderne, se rapprochent de beaucoup par l'idée de durée.

Les Tablatures, quelles qu'elles fussent, offraient de grandes difficultés de lecture. Nous comprenons maintenant tout ce qu'a de vrai dans son sens propre cette expression française : « Donner à quelqu'un de la tablature », comme aussi tout l'eloge de celle-ci : « savoir la tablature ». Et le mot « organiser », qui sous-entend la claire-vue des difficultés et des remèdes, n'est-il pas dû aussi à la langue musicale, et ne fait-il pas honneur aux artistes d'autrefois ?

On pourra comparer, par le dernier exemple de cette planche, la partition moderne d'orgue et de piano aux anciennes tablatures d'orgue et de luth. La nôtre nous paraît plus claire. Elle est certes plus intuitive par la marche des signes et par l'expression des durées. Mais elle eut, sans doute, paru à nos ancêtres du XVIe siècle comme un impénétrable grimoire.

*
* *

Jetons un dernier coup d'œil sur cette Planche, pour y étudier, en guise de synthèse, la forme des notes et d'autres signes.

En haut, les notes noires aux formes losangées ; en bas les notes rondes, adoptées seulement partout depuis le milieu du XVIIIe siècle, dans la musique vocale. En Tablature cette forme arrondie était ancienne, nous l'avons dit (p. 27), et le voyons ici. L'imprimerie la connaissait d'ailleurs dès la fin du XVe siècle (2), cherchant à imiter l'écriture cursive. Les notes arrondies du XVIIIe, qui sont encore les nôtres, retournent donc à la notation noire du XVe siècle et de là à la carrée grégorienne du XIIIe siècle. Que si nous examinons les signes de silence ou de rythme, en nos deux derniers tableaux, aisément aussi nous les ferons remonter à la même source et de là à la notation neumatique. Enfin, « il n'est pas douteux, non plus, écrit VINCENT D'INDY, que les *signes d'agrément* si « nombreux et si divers (*pincé, flatté, trillé*, etc.), dont l'emploi était général aux XVIIe « et XVIIIe siècles, ne tirent leur origine, en tant que figuration graphique, des neumes « alors tombés en désuétude » (3).

Portée, clefs, armure, notes, noms de notes, ornements, altérations, silences, barres de mesure, c'est toute notre musique, dérivée de la notation neumatique ! C'est notre « graphie » musicale, élaborée en quinze siècles, à travers des essais et des lenteurs bien capables de nous guérir de toute présomption.

---

(1) De C. *Scriptorum*, I, 133.

(2) En 1496, l'éditeur de GAFORI, à Milan, l'employait déjà. Cité par J.-B. WEKERLIN, *Histoire de l'impression de la musique*. Paris, Baur., 1874.

(3) *Cours de Composition musicale*, p. 60, note. — Rapprocher de ceci *Les Ornements dans le Chant grégorien*, par A. DECHEVRENS, S. J. Leipzig, Breitkopf. 1913.

CONCLUSION

Telle est, en raccourci, l'évolution historique de notre notation musicale.

Un dernier mot :

A quels artisans habiles et patients devons-nous ce monument ?

Les pages précédentes nous l'ont montré : jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, les monastères, les cathédrales, les collégiales, les orphelinats religieux ou conservatoires, en un mot, les institutions catholiques détiennent quasi exclusivement l'enseignement de la musique, qui se développe sous l'égide de la liberté et de la charité. Seule la violence de la Révolution française a mis fin à cet apanage. Dès ce moment le monde profane jouit aussi du droit d'enseigner, et les gouvernements, émargeant largement au budget national, entretiennent des conservatoires et des académies.

Or, depuis cent ans on bénéficie toujours des seules découvertes de l'art chrétien d'avant la Révolution. En notation musicale, rien, absolument rien de neuf n'a été trouvé. L'indication métronomique même, toujours reportée à MAELZEL (1816), revient d'abord à LOULIÉ, maître de chant de la Sainte-Chapelle du palais, à Paris, inventeur du chronomètre en 1696 (1). Tout ce que la notation utilise actuellement : portée, clés, armure, notes, noms de notes, ornements, altérations, signes de silence et de mouvement, barres de mesure, etc., tout cela « vient d'église », ou des écoles monastiques, ou des écoles des maîtrises, ou du travail de leurs anciens élèves, moines, maîtres de chapelle, chanoines, chantres, organistes.

Qu'en serait-il donc actuellement de l'art musical, si l'Eglise n'avait sauvé les épaves de l'art antique, pour les restaurer ensuite et élaborer insensiblement un art nouveau ?

Ce que nous disons de la Notation, aspect purement matériel de la musique, nous le dirions aussi de la Littérature musicale. C'est à l'art grégorien et palestrinien, donc ecclésiastique, que se rattachent les chefs-d'œuvre modernes de BACH, de HAENDEL et de tant d'autres. C'est de nos écoles ecclésiastiques que sont sortis la plupart des maîtres d'autrefois.

Enfin la partie didactique de l'art musical moderne doit encore se rapporter aux institutions chrétiennes de jadis. Ecoutons F. GEVAERT : Dans les écoles chrétiennes, au Moyen âge, le programme de l'enseignement technique « reste strictement borné au chant « liturgique ; les Conservatoires d'Italie qui ont en vue non seulement le service du « culte, mais sussi le théâtre, y ajoutent le jeu des instruments, ainsi que la pratique de « l'accompagnement et de la polyphonie. A peu de chose près, le programme des écoles « ecclésiastiques a été pris pour base de celui des conservatoires modernes » (2).

Quels beaux chapitres d'apologétique se dérouleraient aussi sur ces derniers points ! Mais nous ferions hors-d'œuvre à les entamer ici : contentons-nous de les signaler.

A. M. D. G.

---

(1) M. BRENET. *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du palais*, p. 352. Picard, Paris, 1910.

(2) F. GEVAERT. *Annuaire du Conservatoire de Bruxelles*, 1877, p. 147.

TABLE GÉNÉRALE

ADDENDA à la page 5, note (3).

Les lettres significatives de NOTKER sont déjà couramment appelées « romaniennes » dans l'*Antiphonaire de S. Gregoire* publié, en 1851, par le P. L. LAMBILLOTTE (chez Greuse, Bruxelles). — Cet ouvrage (dont un extrait, Planche II, ligne 3, *Longe*) est un fac similé du célèbre manuscrit 359 de Saint Gall, tiré de l'oubli vers 1827 par SONNLEITNER de Vienne. Le savant Jésuite belge (né à Charleroi en 1797 mort à Vaugirard en 1855) y expose déjà des vues très justes sur les bienfaits de l'unité du chant liturgique, et aussi, avec le graduel *Viderunt* et d'après DOM GUÉRANGER, la marche exacte pour collationner à cette fin les mélodies grégoriennes des manuscrits. DOM MOCQUEREAU a repris en grand cette méthode dans la *Paléographie Musicale*, avec le Répons-graduel *Justus ut palma* reproduit d'après plus de deux cents manuscrits.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

N. B. — *Les chiffres en* caractère romain *renvoient au texte ; les suivants*, en italique, *renvoient aux planches.*

Planche j

Les Grecs

Notation vocale (Partie médiane)

.. IXe s. av. J.-C
jq.. IXe s. ap. J.-C

ΑΒΓΔΕΖΗΘΙΚΛΜΝΞΟΠ ΡϹΤΥΦΧ Ω

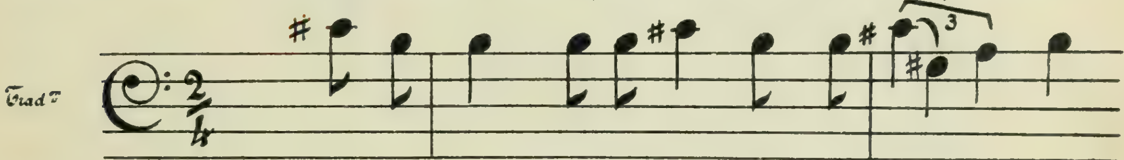
H. Riemann Dictionnaire "Grecque".

II s. ap.

(Mésomède de Crète)

I M M M M I M M I C P M

Νέμεσι, πτερόεσσα βίου ῥοπά,



Car. Janus Musici scriptores graeci . 30.
Gevaert Mélopée antique . 40

Les Latins

... X

Notation improprement dite boécienne

ABCDEFGHIKLMNOP

H. Riemann Dictionnaire . "Boèce", "Lettres".

IX-X

Notn pour instruments & orgue (chez Hucbald & Notker)

ABCDEFGA

X

Notation dite de St Odon (St Odon de Cluny + 942)

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee

Hidon

VI ?

Accents générateurs des Neumes



v. 1000

(Hartker, à St Gall)

℟ Exaudi domine orationem meam ad te omnis caro veniet

X

Neumes - accents sangalliens ●

Longe a salute me a verba delictorum meorum

X

Neumes - accents messins ◉

Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum aperiatur terra

X

mirũ & magnũ mira culũ quia peccatrix femina laude bar redemptore mundi tangere la cri mando & capillis tergen do crimina sua

XI

Neumes - accents aquitains

O pie deus qui primum hominem ad aeternam gloriam revocasti pastor bone qui ovem perdi-tam

v. 1000

Notation byzantine

Ἐπινίκιον ὕμνον τῷ τερατουργοῦντι Θεῷ.

IX-XIII

Principales Écoles de Notation neumatique

● St Gall

◉ Metz

✿ Albi (Aquitaine & Espagne)

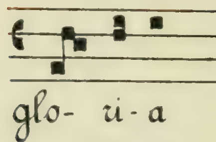
○ Chartres



Planche iii

IX (Romanus ?)

gloria ou.



d'Indy Cours de composition musicale

IX-X

Dasia-notation

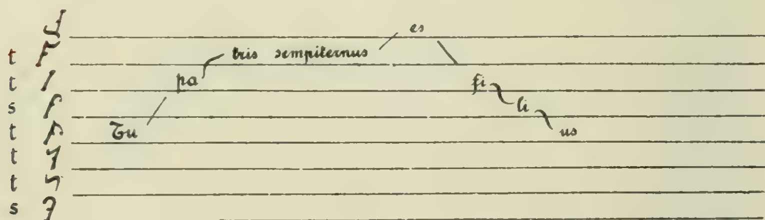
Aeterna Christi munera

(Hucbald de St-Amand 840-930)

Et martyrum vic to ri as

H. Riemann

(Hucbald)



Dechevrens Compendium musicale

X La ligne

per fice gressus meos

H. Riemann Dictionnaire

XI (MS. bilingue de Montpellier)

f fff cd c d ff sf fg fg hhg gh ffg f

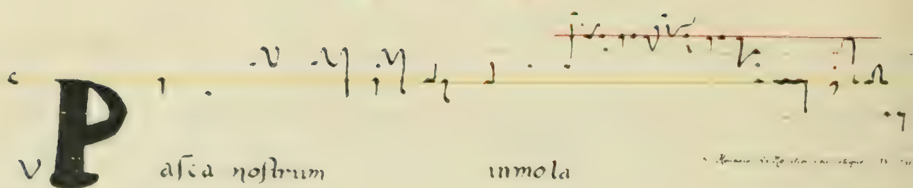
Domi ne in auxili um me um res

XI (Hermann Contract de Reichenau 1013-1054)

mi ra bi li ter fa ci as tri um pha

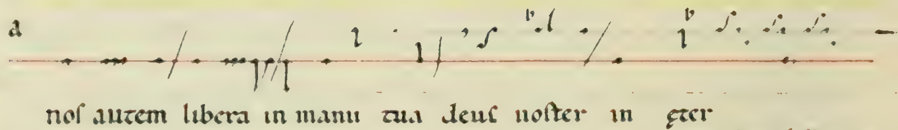
XI

Portée à 2 lignes



XII

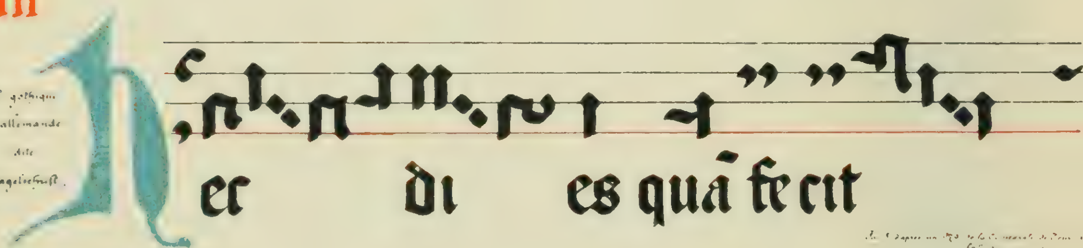
Notation guidonienne à 4 l



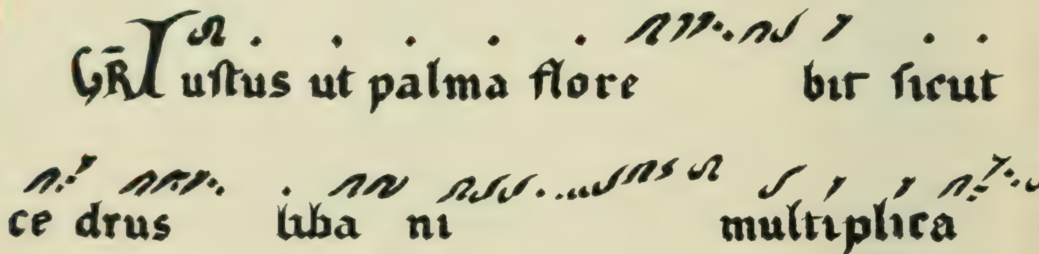
dès le

XIII

Not. gothique allemande dite Hufnagelschrift

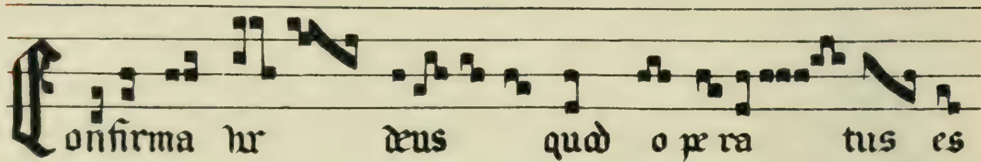


XIII



XIII

Notation carrée



XIII

Chanson de trouvère français

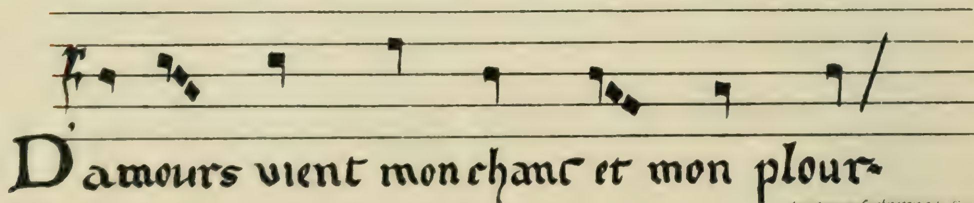


Planche V

1738 — Syon

XVI — Venise

XVI — Le Mans

XVI — Cîteaux

XIII — Cîteaux

XIII — Bibl. Cloot.

XIII — Trèves

XII — Bourbonne

XII — Salisbury

XII — Marseille

XI — Trèves

X — St Gall

IX — Angers

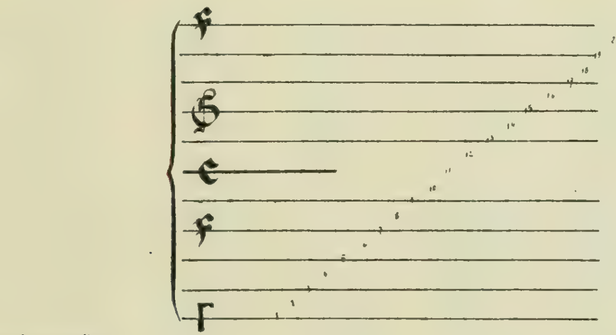
IX — Paris

1908 — Edition Vaticane

Chri- stus fa- ctus est pro no- bis o- be- di- ens

X-XI	c	c	f	fff	G	G	b	b	b	b
XII-XIII	c	c	ff	B	g	G	b	b	h	h
XIV-XV	c	C	[illegible]	3	G	G	b	b	♮	b
XVI....	[illegible]	[illegible]	𝄢	𝄢	G 𝄞	𝄞	♭	♭	♮ ♯	♮

Cf P Wagner Einführung. Tab. x



XI Noms des notes

[Guy d'Arezzo vers 1025]

Ut queant laxis resonare fibris

mira gestorum famuli tuorum,

solve polluti labii reatum,

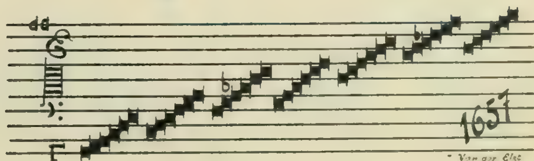
Sancte Joannes.

Solmisation

(la) mi fa (mi) la sol la re fa sol (la) mi fa (mi) la sol

la fa sol la (la) re fa mi (re) la sol la

			Hexacorde dur	Hex. naturel	Hex. mou	Hex. dur	Hex. naturel	Hex. mou	Hex. dur
20	suraiguës	ee							la
19		dd						la	sol
18		cc						sol	fa
17		bb						fa	♮mi
16		aa					la	mi	ré
15	aiguës	g					sol	ré	ut
14		f					fa	ut	♮
13		e				la	mi	♭	
12		d			la	sol	ré		
11		c			sol	fa	ut		
10		b			fa	♮mi			
9		a		la	mi	ré			
8	graves	G		sol	ré	ut			
7		F		fa	ut	♮			
6		E	la	mi	♭				
5		D	sol	ré					
4		C	fa	ut					
3		B	mi						
2		A	ré						
1		Γ	ut						
			♮						



Les Muances

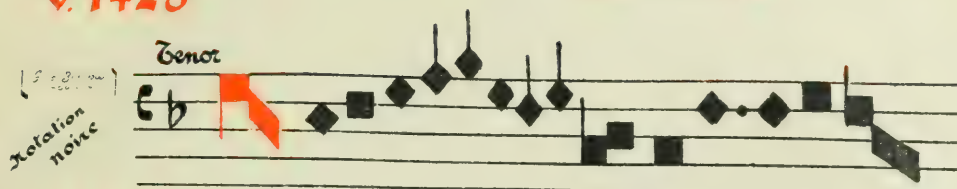


666

La main guidonienne

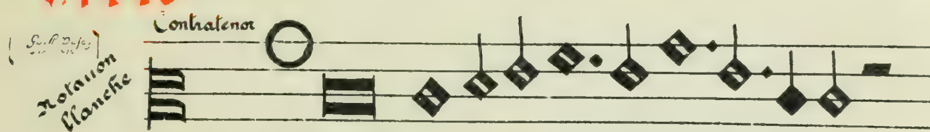
v. 1425

Notation noire



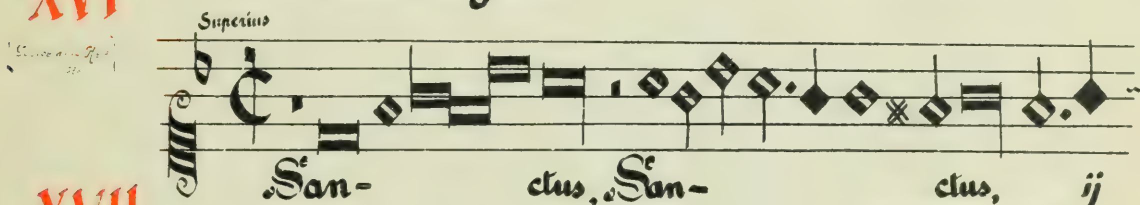
v. 1440

Notation blanche

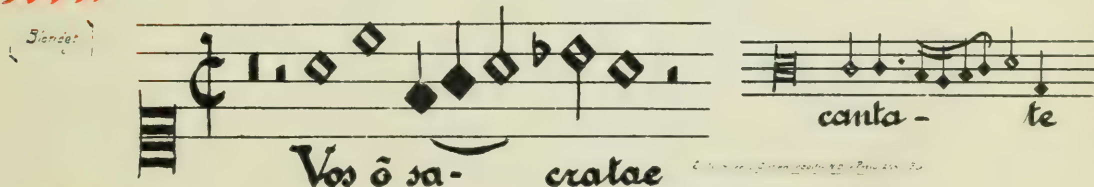


Ave Regina

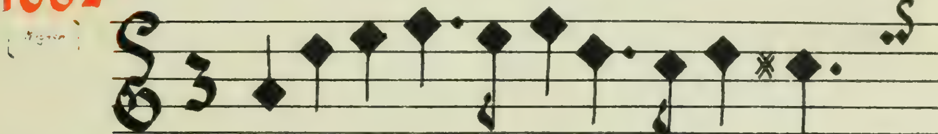
XVI



XVII



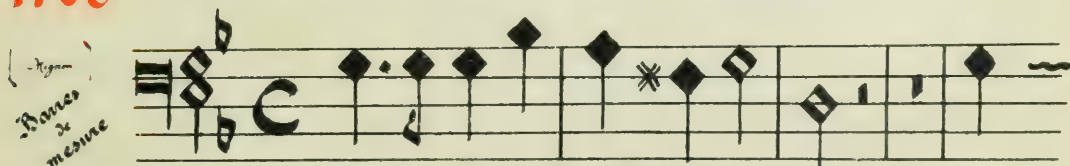
1682



Osanna in excelsis. Osanna

1708

Barres de mesure



Domine salvum fac regem et

PRIX :

1 exemplaire	fr.	2-50	net	franco
6 à 10 exemplaires.	»	2-25	»	»
11 à 20 exemplaires	»	2-00	»	»
21 exemplaires et plus	»	1-50	»	»

LIÉGE
IMPRIMERIE DEMARTEAU
8, RUE SAINT-MICHEL, 8
—
1914


Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis


a39003 001919132b